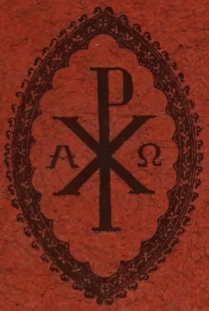
School of Theology at Claremont
1001 1357257

Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst

Von

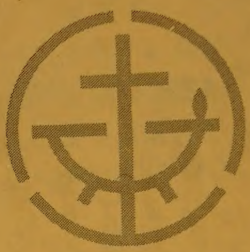
LUDWIG HEILMAIER

Kurat und Kirchenvorstand bei St. Stephan in München



N
8040
H4

München 1920
Im Selbstverlag des Verfassers, Thalkirchnerstraße 11/II
Preis Mk. 7.50.



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

040
14

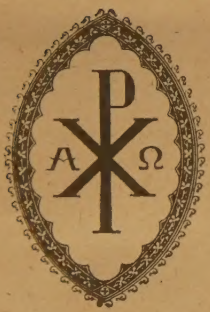
Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst

Von

Ludwig Heilmaier

Kurat und Kirchenvorstand bei St. Stephan in München

Gewidmet seinem lb. Bruder Max, Professor und Bildhauer an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg.



München 1920

Im Selbstverlag des Verfassers, Thalkirchnerstr. 11/2.

Preis Mk. 7.50.

Mit oberhirtlicher Druckerlaubnis.

München, den 3. August 1920.

Dr. M. Buchberger,
Generalvikar.

Druck von Franz X. Seitz, München.

Einleitung.

Christkatholischer Gottesglaube und christliche Altertumskunde.

Wir müssen, dies fordert der Gegenstand, eingangs die prinzipielle Frage aufwerfen: ist das Christentum mit seinem Glauben an den einen, dreifaltigen Gott nichts anderes als ein bunter Synkretismus, ein Rest, eine Fortsetzung antiker Kulte? — dann muß auch seine Kunst, insofern sie das Göttliche zum Ausdruck bringen will, diesen Stempel tragen; oder ist es eine göttliche Stiftung? — in diesem Falle mußte der Stifter dafür gesorgt haben, daß im Lehrgebäude seiner Religion der reine und wahre Gottesbegriff sich entfalte und durchsetze gegenüber der furchtbaren Gefahr des Religionsgemenges, es mußte aber auch innerhalb des von der göttlichen Stiftung beherrschten Gebietes jener Gottesbegriff in der Kunst eine reine Ausprägung finden.

---

1. Der Standpunkt „christlicher" Altertumsforscher.

Alle Achtung vor den ernsten Vertretern der vergleichenden Religionswissenschaft — doch, sobald sie in das Urchristentum eintreten, diesen bevorzugten Tummelplatz für religionsgeschichtliche Arbeit und nicht zuletzt für einen gefährlichen Dilettantismus, zeigen sie vielfach eine merkwürdige Abhängigkeit von ganz bestimmten religionsphilosophischen Voraussetzungen. In verhängnisvoller Befangenheit und Voreingenommenheit überschätzen sie äußere Analogien, sie vorschnell in Abhängigkeitsverhältnisse umsetzend, nehmen Entlehnungen an, wo paralelle Entwicklungen vorliegen, sehen nur die äußeren Formen und vernachlässigen deren Inhalt. Das vermeintliche Ergebnis, das Christentum sei nichts anderes als Synkretismus, d. h. ein Gemenge aus Elementen orientalischer Geheimkulte und hellenistischer Philosophie, wurde überall mit einer wahren Manie populariſiert, ja in Frankreich selbst in die Volksschulen hineingetragen als Mittel, um das Christentum als Menschenwerk hinzustellen. Bedeutende Gelehrte nehmen jenen Standpunkt der Religionsgeschichtler als wissenschaftliche Tatsache hin. So ist es für Friedrich Delitzsch eine ausgemachte Sache, daß alle in der abendländischen Kultur sich findenden Paralellen zu babylonischen Erscheinungen ohne weiteres aus dem alten Orient stammen (Mehr Licht. Die bedeutsamsten Ergebnisse der babylonisch-assyrischen Grabungen für Geschichte, Kultur und Religion. Leipzig, Hinrichs, 1907).

Doch handelt es sich hier für uns um jene, die sich mit christlicher Archäologie beschäftigen und von denen eine Reihe namhaft gemacht werden soll. V. Schultze, einer der ersten protestantischen Archäologen, häuft eine Masse von Momenten an, welche beweisen sollen „das Ineinandergreifen von christlichen und heidnischen Vorstellungen" und das Resultat lautet: „So trägt die Christenheit in reicher Fülle die Merkmale ihrer natürlichen Herkunft an sich" (Geschichte des Untergangs des griechisch-römischen Heidentums 1, 310, Jena, Costenoble, 1887). Wohl muß er gestehen, „daß die christliche Kirche dem Heidentum als etwas durchaus Neues entgegentrat und der Sieg des Christentums ein vollendeter sein mußte", er führt den Ausspruch des Paulin von Nola an, Ende des 4. Jahrhunderts, 388, daß er alle Schulen geprüft und endlich im Christentum die Wahrheit gefunden habe (S. 385). Und doch ist für Schultze das Christentum nur eine der vielen Erscheinungen innerhalb des natürlichen, geschichtlichen Prozesses, so gibt es für ihn nur eine „christliche Kunst, in welcher sich antike und christliche Ideen zusammenfinden". Der Anblick so vieler anscheinender Beweismomente, wie z. B. die Amulette, haben ihn so verwirrt, daß er, dem der Katholizismus etwas völlig Unbekanntes ist, das in der Urkirche organisierte Christentum nicht mehr sah, wie es seinen ehrlichen Riesenkampf kämpfte gegen all die bunten, synkretistischen Ideen vom Göttlichen, die seine aus

229897

dem Heidentum herüberkommenden Kinder mitbrachten — wie die Kirche heute noch fortgesetzt ankämpft wider den in der gefallenen Menschenseele haftenden Drang, gewissen Dingen eine denselben innewohnende zauberische Kraft zuzuschreiben. Nun schildert er den wachsenden kultischen Austausch zwischen Orient und Occident, um dabei ganz allgemein zu erklären, „daß die Religiosität des heidnischen Volksglaubens Gedanken und Formen an die neue Religion abgab"; — „eine eigentliche Kombination heidnischer wie christlicher Gedanken und Sitten vollzog sich zum ersten Male im Gnostizismus". Vor allem im Heiligenkult sieht er den glänzendsten Beweis dafür, „daß die Kirche der Gegenwirkung des antiken Manenkultes und des Polytheismus erlag". Schultze läßt so die katholische Kirche ihre Heiligenfeste „als Volksfeste wie Götterfeste" begehen, einen „Kult vergöttlichter Menschen treiben". Die Kirche habe es verstanden, die Formen zu liefern, „um diesen Rückschritt zum Heidentum zu verschleiern" (348). In seiner neuesten Schrift (Grundriß der christlichen Archäologie, Beck, München, 1919) hält sich V. Schultze erfreulicherweise hierin zurück, bemerkt sogar u. a.: „Auch trifft bei Wulff das religiöse und dogmengeschichtliche Urteil in der Regel nicht die Wirklichkeit" (86). Doch sehen er und die andern protestantischen Archäologen heute noch nichts anderes als einen Olymp in neuer Auflage, wenn sie etwa vor die altchristlichen Mosaiken hintreten, aus denen Christus zwischen heiligen Männern und Frauen auf die Gläubigen niederschaut. Katholizismus bedeutet für sie von vornherein so viel als Götzendienst, Heiligenverehrung betreff fehlt jegliches Verständnis. Eine außerordentliche Ausnahme bildete jener Pastor Busch, der vor einigen Jahren schrieb: „Wen hat noch nicht das (katholische) Weiblein gerührt, das ein Bild küßt? Muß es denn, wie wir Protestanten leider so oft behaupten, das Bild und seine Farbe gemeint haben? Der verstände wenig Psychologie, der das behauptet . . ." Wann wird die Zeit kommen, wo wir, die beiden großen Konfessionen, auf gleichem Glaubensboden uns gemeinsam erfreuen an der herrlichen Jugendzeit unserer Religion und ihrer aus schlichten Anfängen erwachsenden bildenden Kunst? Ach, wie wenig Hoffnung zeigt sich hiefür beim Anblick der ungeheuren Literatur evangelischer Evangelienkritik, die es rundweg ablehnt, daß Christus sich schon bei Lebzeiten den cultus latriae hat erweisen lassen: einer solchen „Menschenvergötterung" habe vielmehr erst eine späte Gemeindedogmatik verfallen können, und zwar hängt dies für sie und auch für Schultze „mit dem Einströmen des Heidentums in die Kirche im 4. Jahrhundert zusammen" (Grundriß 1919, S. 131).

Ein weit bedeutenderer Kenner altchristlicher Kunst ist Otto Wulff. Sein Standpunkt ist uns sofort ersichtlich, wenn er z. B. den auf römischen Katakombenfresken allein erscheinenden Lazarus oder den Gichtbrüchigen bespricht: „Daß die Person des Wundertäters dahintersteht, kommt erst mit der fortschreitenden Vergottung als bedeutsamer Faktor mehr und mehr zur Geltung" (Ein Gang durch die altchristliche Kunst, Repertorium für Kunstwissenschaft 1911, 295). Mit der Voraussetzung, dem Dogma von der im Lauf der ersten Jahrhunderte allmählich eintretenden Vergötterung Christi, tritt Wulff an die christlichen Kunstwerke heran. Einen besonderen Beweis hiefür sieht er in jenen Fresken, obwohl er genau die enormen Schwierigkeiten kennt, die dem einfachen Katakombenmaler die Darstellung solcher Neuschöpfungen bereitete, zu welcher stenographischen Art zu arbeiten er gezwungen war. Wulff müßte sich sagen, daß jene Bilder des Gichtbrüchigen und des Lazarus überhaupt keinen Sinn hätten an den altchristlichen Gräbern ohne die göttliche Kraft dessen, der diese Wunder einst wirkte und die Toten heil und lebendig heimführt in die ewigen Wohnungen. Aber das Christentum ist nun einmal ein zufälliges, von der Nachwelt vergöttlichtes Menschenwerk, so kann er jene schlichten Kunsterzeugnisse nicht mehr mit den Augen derer betrachten, welche sie schufen bzw. an ihren Gräbern anbringen ließen, nicht mehr mit den Augen jener ingens multitudo, der „ungeheuren Menge" von Christen, die schon im 1. Jahrhundert gemäß Tacitus aus Liebe zu Christus als dem göttlichen Stifter ihrer Religion ihr Leben unter gräßlichen Martern endeten, jener Christen, welche, wie Plinius der J. an Kaiser Trajan meldet, bei ihren Zusammenkünften „Christus als ihrem Gott miteinander in Wechselchören ein feierliches Loblied sangen". Es ist tief bedauerlich, daß der christliche Leser auch in dem großartigen Werk von Fr. Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft, in diesem Punkte aufs gröblichste verletzt wird. Gerade Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, II. Bd., ist es, der z. B. schreibt: „Die Vergöttlichung Marias hat sich im Orient außerordentlich rasch vollzogen" (430). Wenn er den Christus schildert, der im großartigen Mosaik von Cosmas und Damian — Rom (unter Felix IV., gest. 530) auf rötlich-

strahlender Wolkenbahn vor die Gemeinde tritt, ein Bild von so erhabener Größe, daß es heute noch den Beschauer unwiderstehlich zu ehrfurchtsvoller Andacht zwingt: es ist „der Sieg der hieratischen Auffassung, die jede Figur als Ikon sieht", d. h. mit den Augen des Heiden betrachtet, der in der Bildsäule seinen Gott verborgen glaubte (S. 417). Auf einem Denkmal, das aus S. Michele d'Affricisco, 545 gestiftet, in Ravenna stammt, hält Christus ein Buch mit der Inschrift: „Ich und der Vater sind eins, wer mich sieht, sieht den Vater." Ueber diese Worte Christi, die wir im Evangelium lesen, und das Christusbild heißt es S. 428: „Dieser Lieblingsgedanke der griechischen Theologie, die bewußte Gleichstellung des Vaters und Sohnes, kommt in der Kunst dadurch zum Ausdruck, daß das antike Jünglingsideal, das in der koptischen Kunst monophysitischer Richtung für den erhöhten Christus typisch erscheint, einen viel strengeren Ausdruck gefunden hat als in S. Vitale", wo „die altbyzantinische Kunst mit großem Bedacht an der Gestaltung des Gottideals arbeitet".

Ueber L. v. Sybels Werk, Christliche Antike, Marburg, 1906, 1909, fällt Otto Wulff (Ein Gang 283) ein vernichtendes Urteil, doch eins lobt er: „die Durchführung des Gegensatzes, daß er zwischen der christlichen Religion und z. B. der Mithrasreligion prinzipiell nur den Unterschied des weltgeschichtlichen Erfolges anerkennen will". Von einer „christlichen Antike" kann tatsächlich nicht die Rede sein. Sybels einseitige Auffassung altchristlicher Malerei und Plastik fließt letzten Endes aus der Voraussetzung, daß wir heute ebensogut auch Mithrasdiener sein könnten, wenn nicht zufällig für das Christentum günstigere Entwicklungsmöglichkeiten bestanden hätten. Wohl brachte das Frühchristentum seine Werke innerhalb der Antike hervor. Die Katatomben, die Sarkophagkünstler, die ihr Können aus dem Heidentum mitbrachten, konnten, selbst wenn sie gewollt hätten, nicht mit der Antike brechen, sie mußten rein äußerlich eine Fortführung antiker Werke liefern. Sie fanden sogar in der mitgebrachten Formenwelt manche ganz würdige Fassungen für die neuen Ideen, sie konnten um so mehr typologische Bilder christianisieren, wie z. B. Christus unter dem bukolischen Bilde des Hirten darstellen, vereinzelt auch unter dem des Sängers Orpheus, da diese keinen Anlaß zur Verfolgung boten. Nehmen wir ein anderes Prachtwerk zur Hand, A. Heisenberg „Grabeskirche und Apostelkirche", so lesen wir (im 2. Teil, Leipzig 1908, S. 115) von Kaiser Konstantin: „Er wollte nach seinem Tod verehrt werden nicht anders als der Sohn Gottes, der die christliche Religion gegründet hatte. Es war im Grunde im Sinn Konstantins gehandelt, wenn der römische Senat ihn divus nannte und ihn in die Zahl der Götter einreihte." In der Anmerkung will Heisenberg mit V. Schultze übereinstimmen, insofern „Konstantin auf die Würde eines Divus im Heidentum keinen Wert legte. Es stellt sich jetzt heraus, daß Konstantin im Christentum dafür Ersatz suchte und — fand", also eine christliche Götterwelt, der er nach Wunsch eingegliedert wurde! Ein hervorragender Forscher ist auch Usener. In seinem Werk „Das Weihnachtsfest" spricht er von den „zahlreichen Anlehnungen und Entlehnungen, welche unsere christliche mit der alten Welt verknüpfen". Richtig verstanden, ist es auch so. Aber da Usener die Urkirche in ihren äußeren Formen betrachtet, sieht er nur ein Gemisch von Mythologie: es fehlt ihm das Verständnis für die feine kluge Psychologie, mit der die Kirche nach dem Vorbild ihres göttlichen Meisters das Menschenherz verstand und behandelte. Wie ihre Missionäre im Auftrag der Päpste vielfach die Göttertempel erhielten, um sie zu segnen und in christliche Heiligtümer umzuwandeln, so haben sie, wie auch ihre modernen Nachfolger, von Anfang an eine Menge von Aeußerlichkeiten bestehen lassen, um die Heiden nicht abzuschrecken, aber sie mit neuem Inhalt gefüllt. Mit wahrhaft gesundem Einblick in das Verhältnis zwischen dem Sinnlichen und Uebersinnlichen ist die Kirche über das mosaische Bilderverbot, nachdem es seinen Zweck erfüllt hatte, hinweggegangen und hat den einseitigen Spiritualismus verworfen (siehe Ed. Müller, Das kirchliche Kunstprinzip seinem geschichtlichen Ursprung nach. Jahresbericht des Gymnasiums Liegnitz 1856). So begrüßte die Kirche in weiser Pädagogik alles, was ihr dienlich erschien, den Heiden von seinen Götterbildern hinweg zum wahren dreieinigen Gott zu führen. Hätte Usener dies erwogen, so hätte er auch u. a. in der Festsetzung des Weihnachtsfestes auf den 25. Dezember, an welchen man den Geburtstag des sol invictus beging, des Mithras, des „Unbesiegten Sonnesgottes", eine einfache pastorale Anordnung erkennen können, statt zu konstruieren, daß sich für Konstantin der Gott der sichtbaren Sonne in Christus verwandelte, den nun der Kaiser als Schöpfer der Sonne verehrte. Mit staunenswerter Gelehrsamkeit trägt Usener sämtliche Gottessohnschaften aus dem gesamten Altertum zusammen, so daß man, wie

er meint, „aus diesen Beispielen hinlänglich sieht", wie jene altheidnischen Vorstellungen dem Is. 7, 14 und von da dem Evangeliumstoffe einverleibt worden seien (Weihnachtsfest 78).

Selbst ein Pfleiderer spricht es aus, daß „die alten Formen Gefäße für einen wesentlich verschiedenen Inhalt wurden". Genau so schreibt Otto Schönwolf: „Wie so oft im großen, nahm auch in diesen kleinen Dingen gar manchmal das Christentum die alten Formen zum Gefäß seiner Gedanken und füllte sie mit neuem Inhalt." Doch kaum tritt er vor die Bildwerke hin, etwa vor den Lateransarkophag 171, so wittert er sofort wieder heidnische Grundstimmung: „Die ganze Vorstellungswelt wurzelt im antiken Gottesbegriff" (Die Darstellung der Auferstehung Christi, Leipzig 1909, 20). Dies spricht er aus, als ob ihm die ganze Welt der altchristlichen Apologien unbekannt wäre, eines Aristides und anderer, wo wir das klare Erwachen aus dem Nebel polytheistischen Aberglaubens so lebhaft nachfühlen können, wo die Erkenntnis der Idee des einen wahren Gottes, wie sie der Menschheit durch Christus zuteil wurde, in ihrer alle bisherigen diesbezüglichen Erkenntnisse völlig und plötzlich umwälzenden Wahrheit eine das ganze religiöse Leben beherrschende Stellung einnimmt (siehe Edgar Hennecke, Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur, Leipzig 1896). Wie wäre es auch denkbar, daß diese erstklassigen köstlichsten Werke altchristlicher Skulptur, die wir im Lateran bewundern, noch unter dem Bann des heidnischen Gottesbegriffes stünden! Hatte doch die Kirche längst vor deren Entstehung den Polytheismus als eigentlichen Atheismus entlarvt, den „stummen Götzen" ein Ende gemacht, im Anschluß an die Worte Pauli: „Wir wissen, daß der Götze in der Welt nichts ist und daß kein anderer Gott ist als der eine; denn es gibt wohl einige, die man Götter nennt .... aber wir haben doch nur einen Gott, den Vater, von dem alles ist und für den wir sind, und einen Herrn Jesum Christum, durch welchen alles ist und wir durch ihn" (1 Kor. 12, 2; 8, 4; 1 Thess. 4, 5). Wie die Erforschung des Urchristentums immer deutlicher zeigt, hat die Urkirche, die „in der Großmächtigkeit des höchsten Vaters und Jesu, seines eingebornen Sohnes, Erbarmen gefunden — auch den Vorsitz führt im Gebiete der Römer — als Vorsitzerin der Liebe" (Ignatius, Römerbrief, Einleitung) als festgeordnete Gemeinde sich sorgfältigst bemüht, den christlichen Gottesbegriff rein zu erhalten gegenüber allen eitlen Schwätzern, Verführern und falschen Propheten, die der Autorität entbehrten (siehe Pierre Batiffol, L'Église naissante et le catholicisme. Paris, Lécoffre, 1908. Ausgabe Kösel, S. 67). An ihrem Fels scheiterte der Neuplatonismus, welcher der diokletianischen Verfolgung sekundierte und sich so sehr um die Läuterung und Harmonisierung des religiösen Gedankens im Heidentum bemühte wie bereits vorher die mächtige Gnosis.

Noch ein Werk sei erwähnt, Das Christusbild in der ersten Christenzeit von Fred. Poulsen, übersetzt von Dr. O. Gerloff, Dresden. Der Titel könnte besser lauten: „Der Katholizismus als Fortsetzung antiker Götterkulte." Es ist unbegreiflich, wie ein deutscher Verlag, „Globus", es für notwendig erachten konnte, während des Weltkrieges dieses Machwerk unter das deutsche Volk zu werfen als „populäre Darstellung" mit dem Zweck, die Resultate der „christlichen" Archäologie in den Massen zu verbreiten! Nur einige Sätze: „Je mehr das Christentum sich ausbreitet, um so mehr nimmt es vom besiegten Heidentum in sich auf (12). Bereits im 2. Jahrhundert haben die gnostischen Sekten die heidnische Bilderverehrung auf christlichen Boden verpflanzt (22). Im 6. Jahrhundert erreichte der Bilderkult die Höhe, auf welcher er sich heute noch in der katholischen Welt befindet: der Heilige lebt im Bilde, wie früher der Gott in der Statue gelebt hatte ... So entstand der Katholizismus" (26). Diese Leitsätze werden nun an den Christusbildern „bewiesen". Im Hirtensymbol knüpft Christus an Hermes an, „welcher den Widdergott Krios abgelöst hat, so daß wir im ganzen drei Götterdynastien überblicken können" (33). Das katholische Christentum steht also auf gleicher Stufe wie eine griechische oder ägyptische Götterdynastie. „Daß Christus durch das lange Haar den heidnischen Götterjünglingen zugesellt wurde," ist für Poulsen der Beweis für „das Wachsen heidnischer Vorstellungen innerhalb des Christentums." Ueber die allmähliche Vergottung Christi heißt es: „Vom bürgerlichen Christus sind wir über den Herrscher Christus zum Christengott gelangt." Im bärtigen Christus haben wir „wiederum ein neues griechisches Götterbild, das in Anlehnung an die alten Götter geschaffen worden ist", „Züge des Götterbildes des Phidias leben in einem neuen und mächtigen Weltengott" (56). Christus ist also dem alten Zeus ebenbürtig, er, „der Volksprediger im fernen Galiläa!" u. s. w. Poulsens wissenschaftliche Quelle ist u. a. der Franzose Saintyves

der in seinem Buch „Die Heiligen als Nachfolger der Götter", Paris 1907, schreibt: »Nombre de ces dieux furent christianisés, coiffés d'une aureole d'or et placés au ciel chrétien, pour y jouir des gloires et des triomphes du nouvel olympe« — „die alten Götter wurden in den neuen christlichen Olymp versetzt." Poulsen und weit gelehrtere Männer bringen es nicht über sich, um einige Nickel einen Katechismus zu kaufen, aus dem sie entnehmen könnten, wie die dreihundert Millionen Katholiken über die Verehrung Gottes und seiner Heiligen unterrichtet werden. So mußte es kommen, daß unser größter katholischer Archäologe, J. Wilpert, über Prinzipienfragen eine Menge zweckloser Schriften gewechselt hat. Nur langsam wird eine Umkehr zu erhoffen sein; wir freuen uns, wenn ein Harnack bei objektivem Studium der Urkirche sagt: „Wir sind in der Kritik der Quellen des ältesten Christentums ohne Frage in einer rückläufigen Bewegung zur Tradition" (Chronologie 1, S. X). Auch rühmt er von Batiffol: man könne den Beweis für die wurzelhafte Einheit von Christentum und Katholizismus nicht besser unternehmen, als es hier geschah, den Beweis, daß die Hauptelemente des Katholizismus bis in das apostolische Zeitalter zurückreichen (Theol. Literaturzeitung 1909, Nr. 2).

Um so bedauerlicher ist es, daß in einem neuesten Werk über „Das Wesen des Katholizismus" (bei Reinhardt, München 1920) Friedrich Heiler, ein Schüler Professor Schnizers, ein Opfer der protestantischen religionsgeschichtlichen Methode, in der katholischen Kirche nichts anderes sieht als einen „grandiosen Synkretismus: Paganismus, Judaismus, Romanismus, Hellenismus und Evangelium — sie bilden zusammen den Katholizismus". Als Gewährsmann dient auch ihm zum Beweis, daß „die Heiligen nur Nachfolger der alten Götter" sind, „das gelehrte Werk (Machwerk) eines französischen Theologen" (Les saints successeurs des dieux von Saintyves, Pseud. f. Nourry 1907). Maria, die wir mit vielen hervorragenden Protestanten verehren, ist nach ihm nicht etwa „die uns unbekannte Mutter des geschichtlichen Jesus, sondern eine antike Gottheit, die im ganzen Mittelmeergebiet verehrt wurde". Unser heiliges Meßopfer ist nur ein Gegenstück zu den hellenistisch-synkretistischen Mysterienkulten, die katholische Mystik, die Sakramente mit ihrer magischen Wirkung u. s. w., alles ist ihm „urheidnisch" und stammt aus der Antike. Der Verfasser scheint alles Verständnis verloren zu haben für das Wort Tertullians von der anima naturaliter christiana, für die unserer sinnlich-geistigen Natur entsprechende naturnotwendigen Harmonie von Symbolismus und Realismus in der Religion, für den Einfluß der verstreuten Spuren der Uroffenbarung, daß es so der Wille des göttlichen Stifters gewesen sein mußte, daß die kostbarsten Geistesschätze der außerchristlichen Welt, alles „Katholische" in allen Religionen in seiner Weltkirche eine Heimstätte fände.

2. Der christliche Standpunkt.

Verdienstvolle Forscher lassen sich, wie wir sahen, leiten von einer die Grundlagen des Christentums zerstörenden Theologie, die den Entwicklungsgedanken auf das religiöse Gebiet überträgt. Ihr Gewährsmann ist besonders Pfleiderer, demzufolge die Theologie des 19. Jahrhunderts ein- für allemal nachgewiesen hat, daß „das Dogma vom Gottessohn sich allmählich gebildet als Niederschlag eines komplizierten Mischungsprozesses": Christus als Gottessohn, Ueberwinder Satans, Wundertäter, Todesüberwinder, König und Richter, wie ihn die christliche Literatur und Kunst zeichnet, lasse sich zurückführen auf die Parabeln von Göttersöhnen buddhistischer Inkarnationslehren, auf die Auferstehungs- und Himmelfahrtsmythen der ägyptischen Isis u. s. w. und das Resultat lautet: „Die religiösen Kulte des ausgehenden Altertums im Orient und Occident, jüdische Apokalyptik, orientalische Mystik, Gnosis, griechische Spekulation und römischer Kaiserkult" strebten nach einem „Kristallisationspunkt" und diese „Einheit ward gegeben in der Person Christi". (Das Christusbild des Urchristentums, Berlin 1903, S. 102). Die mit Reimarus beginnende zersetzende Kritik fand ihren Höhepunkt in dem Wirbeltanz mythologischer Gespenster eines Arthur Drews, welcher u. a. die Entdeckung machte, das Lamm Gottes sei aus Versehen in das Evangelium geraten, indem die lateinisch sprechenden Christen den persischen Feuergott Agni mit Agnus verwechselt hätten!

Die Todfeindin, die größte Gefahr für die junge Kirche war die falsche Gnosis. Die Kirche, welche stets das Gute am Gegner anerkannte und dankbar verwertete, wie

z. B. die Hymnologie der Arianer, konnte vielleicht die Herübernahme eines gnostischen Christusbildes ohne Bedenken dulden. Doch nach Usener ist das ganze Christentum identisch mit dem Gärungsprodukt der Gnosis, entstanden aus der Ablagerung von religiösen Vorstellungen der orientalisch-heidnischen Welt, durchsetzt von dem Moder mancher Jahrtausende alter Religion und von wüstem Aberglauben aller Art. In Wirklichkeit kann man sich kaum einen größeren Gegensatz ausdenken als den einheitlichen Bau der christkatholischen Urkirche und jene aus den verschiedensten heidnischen, christlichen und jüdischen Motiven bestehende Reformreligion. Schon Paulus mußte ihr im Kolosserbrief entgegentreten und Johannes entlarvte den gnostischen Christusschwindel mit seinem berühmten „Im Anfang war der Logos". Wenn Otto Wulff von dem Einschlag gnostischer Symbolik in der alexandrinischen Kunst spricht, „von Kunsterzeugnissen, welche den gnostischen Kreisen alexandrinischen Christentums entwachsen" seien (Ein Gang . . . S. 291), so hat die Gesamtkirche weder jene gnostischen Gemeinden in Syrien und Aegypten noch ihre Kunst als das Ihrige erkannt. Wie konnte die Kirche etwas gemein haben mit jenen Gnostikern Aegyptens, die mittels uralter Beschwörungen den Willen der Götter zu erzwingen glaubten? Sie hat gegen dieselben vielmehr einen ungeheuren Kampf ausgefochten. Die Kirche hat sich nicht etwa erst gegen den Gnostizismus organisiert, sie besaß schon vor dem Ausbruch der gnostisch-montanistischen Krisis, vor 150, eine gemeinsame Norm zur Lösung aller wichtigen Fragen. Unter der Führung eines wachsamen Episkopates, auf der Basis eines unwandelbaren Glaubens, treten die Kirchen, zu einer Konföderation vereinigt, dem gefährlichen Feind gegenüber. Wenn die Gnostiker, als eine Art Philosophenschule sich fühlend, spotteten über die kirchliche Lehre, die nur etwas sei für Einfältige, für simpliciores, gab ein Irenäus zur Antwort, es sei besser, unwissend zu sein und dem wahren Gott in Liebe sich zu nahen, als viel zu wissen und Gott zu lästern, wie es die Gnostiker tun (adv. Haer. II 26, 1). Aus einem einzigen solchen Zeugnis sehen wir, wie reinlich die Scheidung zwischen beiden Lagern war, aber auch, wie gering die Aussicht, in den Kreisen der Urkirche Eingang zu finden für eine künstlerische Darstellung des Göttlichen, welcher das Zeichen der Häresie aufgeprägt war, sein mußte!

Im Namen der Einheit und Unveränderlichkeit sehen wir die Kirche kämpfen gegen die Irrlehrer, diese eigentlichen Vertreter des Synkretismus, welche das Christentum den Zeitströmungen anpassen wollten. Sonst die größte Spannweite aufweisend in der Verwendung griechischer Philosophie und Kunst, römischen Rechtes, hielt die Kirche mitten in einer Flut synkretistischer Schriften fest an ihren echten Evangelien und an ihrem Credo. Zumal ihr Christusbild bleibt ein einheitliches allzeit und überall, so wie es von Christus selbst durch Wort und Tat vor seinen Aposteln gezeichnet und von diesen getreu aufgefaßt und unverfälscht überliefert worden ist.

Es ist leicht begreiflich, daß wir namentlich bei Paulus Spuren hellenistischer Geistesrichtungen, wie überhaupt in den heiligen Schriften sprachliche Ausdrücke, Gedankenwendungen, Bilder finden — wie sie damals gang und gäbe waren. Ohne Bedenken wird das antike Symbol des Nimbus verwendet, als willkommenes Mittel, das Göttliche zu veranschaulichen. Sogar das Wort Logos wird für Christus ohne weiteres verwendet, wenn auch in ganz anderem Sinn, in der Absicht, der hellenistischen Welt das Wesen dieses Erlösungs- und Offenbarungsgottes verständlich zu machen. Sofort versuchen heidnische Mystiker den neuen Logos-Gott in ihre Götterreihen einzufügen, die „Gnosis" auf den Jesuskult zu übertragen nach Art alter orgiastischer Kulte; aber kaum entfernt sich ihre Spekulation nur einen Schritt von der blutigen, leidensfähigen Menschheit, von der erhabenen, einzigartigen Gottheit Christi, um aus ihm den Aeon, das Mittelwesen, oder einen Mysteriengott der alten Religionen zu bilden, stößt die Jesusgemeinde sie weit von sich. Der neue Gott aus dem Judenland steht unnahbar neben dem unentwirrbaren Gemenge von Götterkulten, ohne zünftige Priester, ohne Tempel; er kennt keine fremden Götter neben sich, er hat nicht das mindeste gemein mit den Mysteriengöttern, absorbiert keinen von ihnen; nur der Judengott wird von ihm anerkannt als der ewige Vater, mit dem er eins ist; seine Gestalt läßt sich in keiner Weise in eine Linie rücken mit den Göttern der Mischreligionen, nicht eine leise Spur findet sich bei ihm von der fabelhaften Anpassungsfähigkeit der heidnischen Göttergestalten, seine Jünger lassen sich lieber zu Tode martern, als den Ehrennamen Gott auch nur dem höchsten der anderen Götter zuzuerkennen. Selbst der mächtige Mithras, der zuletzt alles religiöse Leben des Heidentums sich assimiliert, geht unter im Entscheidungskampf

gegen Jesus, den siegreichen Gottkönig. Immer deutlicher beleuchtet die objektive, dem subjektiven Empfinden entrückte Religionsforschung neben der unglaublichen Religionsvermischung auch die unvergleichliche Einzigartigkeit Christi, sie findet keine Beweise dafür, daß das Christentum etwa das Ergebnis eines griechisch-römisch-orientalischen Synkretismus wäre.

Die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Christentum und der antiken religiösen Kultur sind etwas Selbstverständliches. „Die Christen sind weder nach Heimat, noch durch Sprache und Lebensgewohnheiten von den übrigen Menschen verschieden" (Brief an Diognet, c. 5, 1). Als Bürger eines heidnischen Staates können sie sich unmöglich allen heidnischen kulturellen Einflüssen entziehen, müssen mit der Kultur gehen. „Daß dabei manche ehedem rein heidnische Sitte mit christlichen Gedanken erfüllt wurde, selbst in den christlichen Kult überging, ist nicht bloß zu vermuten, sondern sogar zu erweisen" (Dölger, ΙΧΘΥΣ I, 19). Von Dölger, dem Besonnenheit und methodische Zucht oberstes Gesetz wissenschaftlicher Arbeit ist, könnten jene lernen, die — so wie Brehm und Bölsche im Tierleben aus allen Aehnlichkeiten Stammbaumeigenschaften konstruieren — aus Analogien flugs ebensoviele Beweise für Entlehnungen von seiten des Christentums machen, bis letzteres glücklich aus jüdischen und heidnischen Bruchstücken zusammengelötet erscheint. Sie verstehen nicht, daß Heidentum und Christentum einen gemeinsamen Berührungspunkt haben, nämlich die natürliche Religion. Im Gebiete des Kultus, der Riten, gibt es Worte und Gebärden, Symbole, die durchaus der religiösen Anlage entsprechen. Würde selbst eine Analogie als entlehnt bewiesen werden, so liegt deshalb noch lange keine Entlehnung aus dem Heidentum als solchem vor uns, sondern eine Uebernahme naturgemäß religiöser Erscheinungen in das Christentum. Das Christentum, welches sich in der denkbar schärfsten Weise von allen andern Religionen abhebt durch den geschichtlichen Vorgang seiner Stiftung, durch die geschichtliche Persönlichkeit seines Stifters, konnte dies wagen ohne Gefahr für sein Wesen. Eine breite Basis religiösen Empfindens verband das Christentum mit dem im Verlangen nach dem „Unbekannten Gott" nach Vergeistigung ringenden Heidentum: die Sehnsucht nach Erlösung. Aber während die anderen Religionen lehrten, der Mensch müsse sich selbst entsühnen und so sich der Gottheit nähern, lehrt das Christentum, daß Gott selbst den Menschen heilige und zu sich emporziehe. Der christliche Σωτήρ oder Heiland ist von den „Erlösern" des hellenistischen Heidentums total verschieden, insofern Christus die Seele der an ihn Glaubenden zum ewigen Leben rettet, wie er zahlreiche Menschen vom Sterbelager, aus dem Grab ins leibliche Leben zurückrief. Der Heilsplan vom Gottmenschen, dem göttlichen Schöpfer des Weltalls und Weltheiland, der die Sünden der Welt hinwegnimmt und so in den Seelen eine Neuschöpfung vollbringt, zeigt eine unendliche Weisheit und unbedingte Unveränderlichkeit im Wesensbestand und zugleich eine lebhafte Anpassungsfähigkeit an die wechselnden Bedürfnisse der Zeiten und Völker. In vollkommener Einheit werden wir geführt vom präexistenten Christus zum verheißenen und historischen, zum erhöhten über uns, dem mystischen in uns, dem eucharistischen unter uns bis zum eschatologischen Christus im Weltgericht. In unerschöpflicher Anpassung bietet das Christentum überall und allezeit den Seelen der Heiden Anknüpfungspunkte, andererseits eignet es sich alles Gute und Edle aus der Heidenwelt an als mittelbare Kundgebung göttlicher Weisheit (siehe A. Knöpfler, Das Christusbild und die Wissenschaft, Walhalla 1912; R. von Nostitz-Rieneck, S. J., Vergleichende Religionsgeschichte und unvergleichliches Christentum, Stimmen der Zeit 1918; Frz. X. Seppelt, Vergleichende Religionsgeschichte und christliche Archäologie, Hochland 1911; Engelbert Krebs, In einsamer Größe, Hochland 1911).

In dieser Auffassung treten wir an die Bildwerke der älteren christlichen Zeit heran im Glauben derer, welche dieselben hervorbrachten oder bestellten. Es sind die bescheidenen Studien eines mehrmonatlichen Aufenthaltes im Campo Tedesco zu Rom und in anderen Orten Italiens vor dem Weltkrieg. Es ist nicht die Arbeit eines Fachmannes und weist gewiß viele Mängel, Fehler und Lücken auf. Sie dürfte aber doch vielen Theologiestudierenden, christlichen Künstlern u. a. eine willkommene Anregung sein zum Studium der christlichen Archäologie.

München, Pfingsten 1920. Der Verfasser.

I. Teil.

Der eine Gott. — Der Schöpfer-Logos in Literatur und Kunst.

Einleitung.

Das Zeugnis der altchristlichen Epitaphien für den Glauben an einen Gott.

Zu den altchristlichen Malereien und Skulpturen stehen in innigster Beziehung die Grabschriften; wir dürfen sie hier nicht übersehen, weil sie so klar den Monotheismus der Christen bezeugen, die sich als die eigentlichen Verehrer Gottes bekannten, qui se cultores Dei confiterentur.[1] In der Zeit, da die Anklage gegen die Christen, sie seien ἄθεοι, Gottesleugner, die gesetzliche Handhabe bot, Scharen von Christen den Henkern auszuliefern, wiederholen die Inschriften der Katakomben in den mannigfaltigsten Wendungen das Bekenntnis des einen wahren Gottes, der den Verstorbenen Frieden und ewiges Leben verleiht. Nur wenige Beispiele!

Nicht selten wird die Einheit in feierlicher Einleitung betont: EN·ONOMATI·TOY·ΘEOY bzw. IN NOMINE DEI GORGON IN PACE.[2] Von einem Verstorbenen wird eigens bezeugt, daß er an den einen Gott glaubte: IN·VNV·DEV·CREDIDIT (nach Boldetti). Die Lateransammlung enthält zahlreiche Epitaphien mit Wünschen, der Tote möge in Gott leben: Faustina·Dulcis·BIBAS IN DEO, Fortunata vives in deo, oder kurz IN·DEO (vivas), griechisch ZHCHC·EN·ΘEΩ.[3] Andere wünschen dem Toten Frieden in Gott, am Herzen Gottes: pax tibi a Deo, in pace in sinu Dei,[4] oder: Gott möge den Toten, seine Seele erquicken: Deus tibi, spiritum tuum refrigeret ꝛc.[5] Sehr alt ist das Epitaph aus Priscilla: Modestina·A·Ω; die apokalyptischen Buchstaben wollen sagen, daß die Tote an den ewigen Gott glaubte, der Anfang und Ende ist. Von einem Mesurius wird auf einem Graffito ausdrücklich hervorgehoben, daß er an Gott glaubte: Mesuri(o, qui) in Deu(m) credet (= credidit).[6] In der Kat. des hl. Hermas beschwört ein Verstorbener die guten Brüder nach Heidenart, aber bei dem einen Gott, zu sorgen, daß niemand sein Grab belästige: oro a bobis fratres boni PER VNVM DEVM ne quis titulum meum mole(stet).[7] Ein Freigelassener schreibt auf den Sarkophag seines christlichen Herrn, daß er zu Gott aufgenommen wurde: Prosenes receptus in Deum (Villa

Borgheſe)[8] uſw. (Siehe O. Marucchi, Epigraphia cristiana, Milano, Hoepli, 1910, p. 31.) Eine beſondere Gruppe iſt für uns wertvoll, jene Epitaphien, die Gottes Allmacht ausdrücken. Die heidniſchen Römer nannten ihren Jupiter den Pater omnipotens, Optimus Maximus, den allmächtigen Vater, den Beſten, Größten. Nur die erſte Bezeichnung, weil ſie auch im apoſtoliſchen Symbolum vorkommt, findet ſich auf chriſtlichen Epitaphien, allerdings mehr der nachkonſtantiniſchen Epoche. Einige ſind aber zweifellos aus den erſten Jahrhunderten, ſo die berühmte Grabſchrift, in welcher Märtyrer, die den Feuertod erlitten, bitten, „es möge uns der, welcher alles kann, erquicken".[9] Einer Agape in Priscilla folgt der Wunſch nach, der allmächtige Gott möge ſie bewahren in Ewigkeit: Ut Deus omnipotens Agapen in saecula servet,[10] ähnlich in S. Balbina: Deus omnipotens custodi Sapricium, allmächtiger Gott, behüte den S.[11] Auf der Grabplatte des Caterνius und der Severina heißt es, der allmächtige Gott möge ſie immerdar im Grabe bewahren.[12] Auf einer Inſchrift in Porto leſen wir: dem Vater, dem allmächtigen Gott ſagen wir Dank zu jeder Stunde, patri Deo omnipotenti omni (h)ora gratias agimus.[13] Ende des 3. Jahrhunderts ließ der Diakon Severus in S. Calliſto die bekannte Doppelkammer bereiten, welche die Gebeine der Seinigen bewahren ſolle für ihren Schöpfer und Richter, factori et iudici servet.[14] Ferner die metriſche Grabſchrift der 27jährigen Agape, beginnend mit dem Wort des allmächtigen Vaters, da er Adam vertrieb ꝛc.[15] Ebendort in Priscilla, am Aciliengrab, wo Irene, Zoe und Marcellus ruhen, lieſt man heute noch am Boden die Anrufung des „Vaters aller, der die Toten erſchaffen und nun wieder aufnimmt, dem Ehre ſei in Chriſto." Ο·ΠΑΤΗΡ·ΤΩΝ·ΠΑΝΤΩΝ uſw.[16]

Aus einer Maſſe altchriſtlicher Epitaphien konſtatieren wir, daß in der Chriſtenheit des 2. Jahrhunderts derſelbe dem heidniſchen Polytheismus radikal entgegengeſetzte Glaube an den einen allmächtigen, ewigen, gütigen, heiligen Schöpfer und Vater aller Menſchen beſtand, wie wir ihn heute noch bekennen. Dieſelbe Tatſache muß ſich aus dem altchriſtlichen Bilderbeſtand ergeben. Keine Spur davon, als hätte ſich etwa die heidniſche Götterwelt zum chriſtlichen Monotheismus entwickelt. Da hervorragende Gelehrte bei der Beurteilung der altchriſtlichen Kunſt von dieſer Vorausſetzung ausgehen, ſind wir genötigt, angeſichts der großartigen Epitaphienſammlung im Lateran und Vatikan die Ausführungen in der Einleitung nach dieſer Richtung zu ergänzen. O. Wulff ſchreibt: „Das Streben des Altertums zur Einheitsreligion hat im Chriſtentum ſein Ziel erreicht."[17] B. Uſener will nachweiſen, heidniſchen Theologen (er kann nur Cornelius Labeo nennen) ſei es im Streben, „die göttlichen Kräfte zu einer allmächtigen Einheit zuſammenzufaſſen", gelungen, „ungefähr alle männlichen Götter und noch dazu einzelne Göttinnen auf den Sonnengott zurückzuführen".[18] Doch der reinſte Monotheismus, wie ihn die alt- und neuteſtamentlichen Schriften predigten, ſtand ſchon längſt auf den Grabplatten der Chriſten ein-

gegraben, als der Neuplatonismus im 3. Jahrhundert unter dem 242 gestorbenen, wohl vom Christentum abgefallenen Amonius Sakkas anfing, die heidnischen Götter als verschiedene Offenbarungsweisen derselben Gottheit hinzustellen, zu dem Zweck, ein regeneriertes Heidentum in mehr befriedigender Gestalt dem Christentum gegenüberstellen zu können.[19] Dabei wurden jedoch neben dem einen höchsten Wesen und dem guten Geisterreich eine Menge von sinnlichen, weltbewohnenden, die einzelnen Teile der Welt regierenden Göttern zugelassen. Porphyrius, gestorben 304 zu Rom, der 15 Bücher gegen die Christen schrieb, ein Schüler des Plotinus, der die neuplatonische Schule am meisten gehoben, suchte die heidnische Götterlehre als der Vernunft und der wahren Philosophie ganz entsprechend nachzuweisen. Gebildete Kreise abgesehen, wucherte, von den Staatsbehörden gefördert, der krasseste und bunteste Polytheismus weiter, unter beständigem Zuströmen orientalischer Kulte, deren Spuren sich heute noch in der Welthauptstadt verfolgen lassen. Jene Einheitsbestrebungen brachten es auch höchstens zu einem christlich gefärbten Theismus ohne nähere Bestimmung von Gottes Natur und Eigenschaften. Unendlich hoch über der gnostischen Emanationslehre und den Einheitsbestrebungen der Philosophen vom Schlage Julians des Abtrünnigen stand der eine Gott der Christen, der die Welt aus nichts erschuf, der Vater im Himmel, der im Gegensatz zu den unbarmherzigen und lasterhaften Bewohnern des alten Olymps über den Menschenkindern wacht und ihnen ein ewiges Glück bereitet hat. „Gott der Allmächtige, der Seiende, Gewesene, der Zukünftige, Jesus Christus, Sohn des lebendigen Gottes, . . . dein ist der Ruhm und die Kraft von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen" (auf einem Familiengrab Alexandriens, datiert 19. März 409). „Du bist allein Gott und frei von jeder Sünde und deine Gerechtigkeit ist Gerechtigkeit ewiglich, Herr, dein Wort ist die Wahrheit . ." (von einer Grabstelle aus Nubien, datiert 344, enthaltend ein herrliches Totengebet, in welchem der dreieinige Gott als der „Gütige und Menschenliebende" um Verzeihung für den Toten angerufen wird.[20]

Kapitel 1.

Die Frage nach der Erlaubtheit bzw. Möglichkeit einer Darstellung Gottes an sich.

Der kirchliche Einfluß scheint sich auf keinem Gebiete der altchristlichen Kunst so stark bemerkbar gemacht zu haben als in der Frage nach der persönlichen Darstellung Gottes an sich, d. h. als des Vaters, dem die Schöpfung der Welt besonders zugeschrieben wird. Am meisten fällt dies auf im Gebiete der statuarischen Plastik. Schwerwiegende Gründe müssen die Väter zu solchem angeblichen Kunsthasse und zur Einschärfung des alttestamentlichen Bilderverbotes bewogen haben. Religiöse Bildwerke sind ja an sich überhaupt entbehrlich, so anregend sie auf das

Gemüt wirken; so war auch in Italien die religiöse Kunst bildlos, bis die Italiker von Etruskern und griechischen Einwanderern lernten, Kultstatuen an den Weihestätten ihrer Lokalgötter aufzustellen.

Eines eigentlichen kirchlichen Vorgehens hat es wohl gar nicht bedurft. Wenn der Heidenchrist vorüberging an den alten Tempeln und ihren glänzenden Marmorbildern, so erinnerte er sich der sog. Theopöie, der angeblichen Kunst, die Gottheiten in die Bildsäulen zu bannen, als eines krassen Aberglaubens der Menge; er wußte, daß die Statuen der Götzen so verehrt wurden, als wären sie die Götter selbst oder wenigstens die Wohnstätten derselben; daß wohl auch ihre äußere blendende Schönheit zu ihrer Anbetung reizen sollte. Der Heidenchrist hatte beim Anblick der nackten schönen Marmorbilder das Bewußtsein, daß furchtbare finstere Mächte, Dämonen hinter denselben lauerten, die sich besonders freuten, mit unsittlichem Kult verehrt zu werden, daß er selbst nun eine ungleich erhabenere Kenntnis und Verehrung Gottes besitze. So war für den Heidenchristen das Meiden der Bildsäulen und der Verzicht auf solche in seiner Religion selbstverständlich; für die noch Schwankenden, Neubekehrten bedurfte es immerhin des Hinweises auf das mosaische Bilderverbot und auf die Anbetung des wahren Gottes im Geiste und in der Wahrheit.[1] Auch mußte jeder, der sich sein Brot mit Anfertigung von Götterbildern verdiente, diesen Beruf aufgeben mit Annahme des Christentums. Daß die Christen des Atheismus beschuldigt wurden, und u. a. der Konsul Flavius Clemens (nach Dio Cassius 67, 14) wegen Gottlosigkeit, ἀθεότης, das Martyrium erlitt, zeigt gerade, wie auffallend der Mangel an Götterstatuen bei den Christen war.

Wie wenig dabei von „Kunsthaß" gesprochen werden darf, zeigt z. B. die Wirkung des künstlerischen Werkes, etwa des phidiasischen Zeus, selbst bei einem Tertullian (de resurrectione carnis c. 6). Der Heidenchrist konnte über den Künstler urteilen, wie es Chrysostomus getan: „Er hat den Zeus geschildert huldreich, majestätisch, in ungetrübter Klarheit, als den Geber aller guten Gaben, den gemeinsamen Vater, Helfer und Beschützer der Menschen, soweit es den Sterblichen vergönnt war, ihn zu denken und das göttliche, übernatürliche Wesen im Bilde darzustellen." (Orat. XII, 215.) Als mit der vollen Kirchenfreiheit durch die christlichen Kaiser eine Begünstigung der statuarischen Plastik eintrat, blieben die Statuen Gottes ausgeschlossen. In den Augen des Kirchenhistorikers Eusebius waren selbst Statuen Christi eine „heidnische Angewohnheit".[2] Er fertigte die um ein Christusbild bittende Constantia ab mit dem Hinweis auf das Bilderverbot von Ex. 20, 4 und auf das Neue Testament, wo Christus selbst von sich das beste Bild entworfen habe. Wurden auch viele Kultbilder zertrümmert, so dauerte das Heidentum noch fort, konnten doch die Christen noch in zahllosen freien Statuen die antike Götterwelt verkörpert sehen.

Darum die forschreitende Armut von Vollfiguren religiösen Inhalts, abgesehen von solchen des guten Hirten und einigen Christus-

statuen, welch letztere uns nicht erhalten blieben. Im Panegyrikus des Kappadokiers Gregor (seit 372 Bischof von Nyssa) auf den Märtyrer Theodorus wird unter den bei der Herstellung einer für diesen bestimmten memoria beteiligten Künstlern überhaupt kein Bildhauer erwähnt.[3]

Gehen wir zurück in den Anfang der christlichen Kirche. Da gab es offenbar eine Reihe von Jahrzehnten gar keine eigentliche christliche Kunst. Wohl aus einer volkstümlichen Kleinkunst, von der Art der Schale von Podgoritza, die eine auf den Gott der Väter sich beziehende Umschrift, und zugleich, über Daniel in der Löwengrube, ein Kreuz aufweist, erwuchs in der judenchristlichen Kolonie Alexandriens eine altchristliche Malerei. Ihre Stammtypen waren, im Anschluß an alte Gebetsformeln, ausschließlich alttestamentliche Rettungsparadigmen. Von einem Bilde Jehovahs war selbstverständlich keine Rede, doch es bedeutete den befruchtenden Anfang zur weiteren großartigen Entfaltung in den Katakomben Roms, wo wirklich christliche Neuschöpfungen neutestamentlicher Typen entstanden. Die Darstellung Christi brachte, wie die ältesten Wunderszenen zeigen, die römischen Maler in keine geringe Verlegenheit; doch setzte sie sich durch, weil ja gegen das Bild der zweiten Person in der Gottheit, die „Knechtsgestalt annahm und wurde wie einer aus uns", keine Bedenken geltend gemacht wurden. Von einer Darstellung des einen wahren Gottes bzw. Gott-Vaters finden wir auch beim Anwachsen einer heidenchristlichen Majorität weder in Rom — die Halbfigur im Fresko mit dem Schiff in der einen Sakramentskapelle etwa ausgenommen — noch in einer anderen Katakombe eine Spur.

Hier mußte noch ein ganz anderer Grund vorliegen als gegenüber der statuarischen Plastik; es war die Lehre der Apologeten von der Undarstellbarkeit der Gottheit. Selbst bezüglich der Statuen lesen wir bei Minucius Felix die Frage der Heiden: „Warum haben die Christen keine Altäre, keine Tempel und bekannte Götterbilder, cur nulla nota simulacra? Antwort: Den Gott, den wir verehren, zeigen wir nicht und sehen wir nicht, nec ostendimus nec vidimus".[4] Dies war augenscheinlich der Hauptgrund für die Teilnehmer der Synode von Elvira in Spanien (306), welche im Kanon 36 Gemäldedarstellungen an den Wänden der Kirchen verbot von dem „was verehrt und angebetet wird" — placuit picturas in ecclesia esse non debere, ut, quod colitur et adoratur in parietibus, depingatur.[5] Man könnte hiezu sagen: jene Versammlung habe sich an die diokletianische Kirchenverfolgung erinnert und einer neuen Profanation der Gotteshäuser vorbeugen wollen. Oder, man habe einen Mißbrauch der etwa entstehenden Bilderverehrung befürchtet, da die Christen noch immer mitten unter Heiden lebten. In Wirklichkeit lag hier überhaupt eine Abneigung vor religiösen Bildern vor. Die Sitte, Kirchen und andere Kultgebäude mit religiösen Darstellungen zu zieren, ist in den römischen Provinzen noch um die Wende des 4. Jahrhunderts noch wenig verbreitet; in Rom selbst waren bilderverbietende Gesetze von der Art des genannten Kanons unbekannt, es entstanden dort unmittelbar nach der schlichten, doch völlig frei sich entwickelnden Kata-

kombenmalerei die großartigen Mosaikzyklen. Solche waren im Orient „selten", wie der weitgereiste, kunstsinnige Bischof von Nola, der hl. Paulinus, schreibt, die dortigen Strömungen führten bekanntlich zum Bildersturm. Von Kunsthaß war nirgends eine Rede. Wie die Lehrer der Kirche durch ihre Naturschilderungen die Bewunderung eines Alex. von Humboldt erregten und die Bedeutung des menschlichen Leibes betonen, gleich dem Evangelium frei von altindischer Geringschätzung der Sinnenwelt, wie von Mosaismus und falscher Gnosis, so verwarfen sie auch die montanistische Aeußerung Tertullians, daß alle Künste, jede Art von Bild vom Teufel in diese Welt gebracht sei (de idololatria).

Das Bild des allmächtigen Vaters aber mußte die Kirche ihren Kindern vorenthalten, so sehr auch das Menschenherz sich danach sehnte. Man denke nur an Erscheinungen, wie die Antropomorphiten, jene ägyptischen Mönche, die, das Göttliche grobsinnlich fassend, Gott selbst einen Körper beilegten. Heftige und höchst unerquickliche Kämpfe entwickelten sich hiebei, so daß man die Aussprüche der Kirchenschriftsteller sehr wohl versteht.

„Wir dürfen nicht glauben, daß Gott-Vater wie durch menschliche Gestalt umschrieben sei" — nec ideo tamen quasi humana forma circumscriptum esse Deum Patrem arbitrandum est, schreibt Augustinus, und er fährt fort: „Wir dürfen nicht handeln wie die Heiden, welche nach dem Worte Pauli (Röm. 1, 23) die Herrlichkeit des unvergänglichen Gottes mit dem Bilde des vergänglichen Menschen vertauschen; so ist es also Sünde, Gott in einem christlichen Heiligtum ein solches Bild aufzustellen — tale enim simulacrum Deo nefas est christiano in templo collocare."[6] Selbst eine heidnisch-syrische, wohl stoische Grabschrift spricht vom θεὸς ἀείζωος.[7]

Der große Athanasius erklärt schon: „So erfüllt von jeder fleischlichen Begier und durch den Gedanken an diese verwirrt, bildeten sie sich sofort den Gott, der ihrer geistigen Erkenntnis entschwunden ist, im Körperlichen und Sinnlichen, und so erscheint die böse Gesinnung als die Ursache der Vielgötterei." Der gelehrte Kappadokier Basilius aber unterrichtet: „Als körperlos lerne Gott erfassen aus der Körperlosigkeit der Seele in dir, . . . überzeuge dich von der Unsichtbarkeit Gottes, indem du deine Seele betrachtest . . . denn weder hat sie die Gestalt noch trägt sie irgendein körperliches Gepräge."[8] Darum ist es ganz unmöglich, Gott abzubilden, wie es auch die Päpste aussprechen; er ist' „ohne Gewicht, ohne sichtbare Gestalt und nicht umschrieben".[9] Hören wir nur noch den letzten griechischen Schriftsteller, Johannes Damascenus, gestorben ca. 750: „Was Christus betrifft, begehen wir keine Fehler, wenn wir sein Bild darstellen, da er unsere Körpergestalt und Fleischesfarbe annahm; seitdem das Wort Fleisch geworden, ist es erlaubt, sein Bild zu malen — ex quo Verbum incarnatum est, eius imaginem pingere licet. Von Gott aber kann kein Bild gemacht werden, imago nulla fieri potest, er ist un-

körperlich, unsichtbar, fern von aller Materie, ohne Figur, unumschrieben, unfaßbar" (Orat. II de imaginibus).

Eine feierliche offizielle Zusammenfassung all dieser Anschauungen bildet gleichsam die Actio V. des 2. Nycänums von 787.[10] Der Diakon Konstantin führte in herrlicher Rede aus, daß wir die Gottheit, da sie einfach und unbegreiflich sei, nicht darzustellen vermögen durch irgendwelche Form oder Figur. „Wir haben gelernt, daß wir den Anfangslosen, vor und über aller Substanz Existierenden weder durch Wachs noch durch Holz ehren können." Der Patriarch selbst und nach ihm der Diakon Kosmas betonten, daß wir wohl Bilder des fleischgewordenen Gotteswortes und der Heiligen haben, sie aber nicht etwa zu Göttern machen. Das Bild der unsichtbaren Gottheit jedoch sei in keinem der illustrierten Codices vorhanden. Ebenso erklärte Papst Gregor in einem Brief an Leo den Isaurier als Rechtfertigung gegen den Verdacht eines götzendienerischen Gottesdienstes: es sei den Christen nie eingefallen, Gott-Vater darzustellen. „Warum stellen wir den Vater unseres Herrn Jesu Christi nicht sinnlich-bildlich dar? Weil wir nicht wissen, wer er ist und das Wesen Gottes nicht äußerlich dargestellt werden kann." Bezeichnend ist es, daß sich noch Alexander VIII. genötigt sah, unterm 7. Dezember 1690 die These zu verwerfen, es sei unrecht, das Bild des thronenden Gott-Vaters in einer christlichen Kirche aufzustellen: Dei Patris sedentis simulacrum nefas est christiano in templo collocare.

M. Engels meint, die Künstler hätten es nicht gewagt, Gott darzustellen im Bewußtsein ihrer Unfähigkeit, die menschliche Gestalt edel und schön vorzuführen.[11] Immerhin bildet die Schwierigkeit dieser Aufgabe einen gewichtigen Faktor, doch liegt in dieser Auffassung eine Verkennung der eben auseinandergesetzten eigentlichen Ursachen wie ein Unrecht gegen die christlichen Künstler.

Die Sachlage ist demnach folgende: Gegen die menschliche Darstellung des Logos ergaben sich keine prinzipiellen Schwierigkeiten, dieser Punkt wurde schon in der ersten Versammlung des ersten Nycänums für immer festgesetzt. Was aber die Gottheit an sich betrifft bzw. den ewigen Vater, so hatte sich an der Hand der alttestamentlichen Bildersprache das Symbol der Hand oder des Armes, das sich ja auch als Sinnbild der Götter in altorientalischen Religionen findet, längst eingebürgert. Der natürliche Trieb, sich die höhere Welt, die verschiedenen Seiten des göttlichen Wesens symbolisch zu veranschaulichen, hatte sich, wie im Jugendalter der Menschheit und ihrer großen Religionen, so auch an der Wiege des Christentums geltend gemacht. So hat ein Clemens von Alexandria, um diesen Trieb in die rechte Bahn zu lenken, Taube, Fisch, Schiff, Leier, Anker u. dgl. empfohlen, Bilder, die als Symbol höherer Wahrheiten zum Uebersinnlichen führen.[12]

Eine unmittelbare Darstellung des göttlichen Wesens, der schlechthin über der Welt erhabenen, unumschriebenen Urpersönlichkeit Gottes, muß uns gemäß der Literatur wenigstens der ersten acht Jahrhunderte als ausgeschlossen erscheinen. Wir sind darum be-

rechtigt, Halb- und Ganzfiguren der Malerei oder Plastik, in welchen angeblich Gott bzw. der Vater als Schöpfer oder sonstwie tätig erscheint, mit Mißtrauen entgegenzutreten. Es käme für die Darstellung nur der nach dem Ebenbild des Allerhöchsten geschaffene Mensch in Betracht, in dessen Gestalt der Logos, der ewige Sohn des ewigen Vaters, auf Erden erschien. So liegt es nahe, die Frage aufzuwerfen: Müssen nicht jene angeblichen Gottesbilder aufgefaßt werden vom Standpunkt der τυπικαὶ θεοφάνειαι, wie sie Johannes Damascenus nennt, indem nämlich die Theophanien des Alten Testamentes der Person des präexistenten Logos zugeteilt werden?

Da unter den einschlägigen Werken der christlichen Kunst neben anderen Szenen der alttestamentlichen Geschichte, die wir noch berühren müssen, der Schöpfungsakt im Vordergrunde steht, werden wir uns vorerst über die Stellung klarmachen, welche der Logos in der christlichen Literatur als Schöpfer einnimmt.

Kapitel 2.

Der präexistente Schöpferchristus.

a) Literarisches.

In der Tat begegnet uns neben der Anschauung vom unendlichen, bildlosen, göttlichen Wesen in der altchristlichen Literatur die großartige Idee vom Schöpfer-Logos. Dieselbe war dem christlichen Altertum und Mittelalter bis zur Reformation und selbst dieser noch geläufig. Sie verdient hier unser volles Interesse, denn nur von hier aus ermöglichte sich die Vorführung einer leibhaften Schöpfergestalt. Die Darstellung der Schöpfergeschichte mußte ja vor allem, wie z. B. der St. Paulssarkophag beweist, den Künstler, den Sarkophagplastiker, reizen. Nach dem bisher Gesagten jedoch bot sich hiezu nur ein Weg an: die Verbildlichung des fleischgewordenen Logos in seiner Eigenschaft als Schöpfer resp. Mitschöpfer.

Eine Hauptgrundlage hiebei bot das typologische Verhältnis der beiden Testamente. Sed vetus atque novum conjungit gratia Christi.[1] Die nachkonstantinische Kunst befleißigte sich der Gegenüberstellung ganzer Zyklen des alten und neuen Bundes; die mittelalterlichen Armenbibeln, die Bildwerke der Sixtina sind die letzten Ausläufer dieser Uebung. Zahlreiche Kirchenschriftsteller betonen den eminent didaktischen Charakter solcher Konkordanzen. Die Judenchristen sollten darin anschaulich sehen, was später Ambrosius mit den Worten aussprach: In veteri testamento novum latet, in novo vetus patet,[2] — daß das mosaische Gesetz im christlichen seine Erfüllung fand, daß das Judentum mit seinem Tempeldienst, seinen geheimnisvollen Vorbildern nichts anderes ist als der παιδαγωγὸς εἰς Χριστόν; dementsprechend war überhaupt die Menschengeschichte für die Patristik „die um Christus als

Mittelpunkt sich bewegende Wirklichkeit".[3] Ebenso sollte auf diese Weise auch dem Heidenchristen die Nichtigkeit der alten Götter und der Zusammenhang der Erlösungsgeschichte verständlich werden: derjenige, welcher dem Sturm gebietet und auf dem Wasser wandelt, das Brot vermehrt und das Wasser zu Wein macht, dem also die ganze Schöpfung gehorcht, der ist auch Schöpfer und Gesetzgeber des Weltalls. „Gleichwie der Vater die Toten erweckt und lebendig macht, so macht auch der Sohn lebendig, welche er will." Der den Lazarus erweckte, ja den eigenen Tod bezwang, der war es auch, welcher den Adam einst beseelte, resp. mitbeseelte. Wenn der Steinmetz des 3. oder 4. Jahrhunderts auf dem Sarkophag in schlichter Weise die Gestalt des Schöpfers der Menschen formte, und anschließend daran den Logos, wie er den Stammeltern ihre Aufgaben zuteilt, so wollte er dem Katechumenen die gleiche Wahrheit veranschaulichen wie der Mosaizist des 6. Jahrhunderts in S. Michele-Ravenna (545). Dort hält der jugendliche Christus im Prachtgewande, den edelsteinfunkelnden Kreuznimbus um das Haupt, auf das gemmierte Siegeskreuz gestützt, in der Linken das Buch, in welchem die Worte zu lesen sind: »Qui videt me, videt et patrem und: ego et pater unum sumus, — wer mich, sieht den Vater, ich und der Vater sind eins.

Die Hl. Schrift schildert den Logos als den wahrhaft vorzeitlichen Weltschöpfer. Johannes sieht sich genötigt, den wahren Logos zu verteidigen gegen falsche Demiurgen-Phantasien: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος . . . πάντα δι αὐτοῦ ἐγένετο: im Anfang war das Wort, durch welches alles wurde. Auch in der Apokalypse nennt er den Menschensohn das Prinzip der Weltschöpfung (3, 14) ἡ ἀρχὴ τῆς κτίσεως τοῦ θεοῦ. Der Logos ist kein bloßer allegorisch-pantheistisch-mystischer Begriff gleich dem heidnisch-jüdischen Logos oder der sophia, die im Weltentstehen tätig gewesen sein soll; er ist kein bloßes Werkzeug des Schöpfers; er ist vielmehr der wahre präexistente ewige Logos, der in der Fülle der Zeit Fleisch geworden, der aber vor Abraham gewesen; πρῶτος μοῦ ἦν; — πρὶν Ἀβραάμ γενέσθαι: denn „ohne ihn ist nichts gemacht, was gemacht ist".

In gleicher Weise sehen wir Paulus im Kampfe gegen den falschen Logos- und Aeonenglauben von Christus als dem Ebenbild des unsichtbaren Gottes darlegen, daß alles im Himmel und auf Erden Erschaffene durch ihn gemacht wurde: ὅτι ἐν αὐτῷ ἐκτίσθη τὰ πάντα.

Im Hebräerbriefe wiederum tritt er dem Begriff jener sophia entgegen, die in griechischen Systemen als Urheberin oder Miturheberin der Welt bzw. als Verbindung von Stoff und Materie und zugleich als Heiland und Bringer wahrer Gnosis galt: „Durch den Glauben erkennen wir, daß das Wort Gottes die Welt erschuf, — κατηρτίσθαι τοὺς αἰῶνας ῥήματι θεοῦ.[4]

Wenn O. Wulff schreibt: „Die Vorstellung des alttestamentlichen Prototyps für Christus ist viel jüngeren (wohl erst origenischen) Ursprungs", so übersieht er völlig die gewichtige Sprache der Hl. Schrift. Was die Kunst betrifft, und diese hat Wulff im Auge, so wurde sie

allerdings meist nur auf Umwegen durch die Hl. Schrift inspiriert. — Die Patristik lehrt deutlich, daß der ewige Gottessohn wirke in den alttestamentlichen Theophanien. Der größte Vertreter apologetischer Literatur im 2. Jahrhundert, Justin, beweist im Dialog des Juden Tryphon gerade aus den vorchristlichen Teophanien die Gottessohnschaft des Logos, nachdem bereits der Verfasser des Barnabasbriefes von der Beteiligung des Logos an der Weltschöpfung gesprochen. Justinus ist der erste, welcher die Präexistenz Christi als theologisches System behandelt, indem er den Ausdruck ὑπάρχειν gebraucht zum Beweis, daß der Messias, der göttliche Logos, im alten Bunde wirksam war. Er erzählt z. B. die Geschichte von den Gästen Abrahams bei den Mambreeichen, von denen der eine der Logos-Schöpfer, der ποιητὴς τῶν ὅλων gewesen sei.[5]

Es sei noch hingewiesen auf die Stelle im Buch der Sprüche 8, 22: „Der Herr besaß mich vom Anfang seiner Wege, ehe er etwas schuf von Anbeginn her." Alle Väter verstehen in Auslegung dieses Verses das ἔκτισις als Ausdruck der Manifestation des Logos in der sichtbaren Welt.[6] Unter anderem betont Clemens von Alexander auch die weiteren Verse 8, 30—31: „Da war ich bei ihm, alles ordnend, . . . spielend auf dem Erdkreis, und meine Wonne ist es, bei den Menschenkindern zu sein." Er sieht hier das Bild der Kraft des göttlichen Pantokrator-Logos gezeichnet: ὁ παντοκράτωρ θεός . . . θύναμις γὰρ τοῦ θεοῦ ὁ Υἱός.[7] Ebenso wie Clemens „des höchsten Vaters allwaltenden Logos" besingt, ist auch Origines gleich den späteren Epiphanius und Beda überzeugt, daß Johannes mit seinem ἐν ἀρχῇ ἦν obige Stelle 8, 22 im Auge hatte. Er erkennt darin einen Beweis für die lange nach ihm von den Arianern bestrittene Ewigkeit des Logos.[8] Cyprian schreibt mit Hinweis auf den Vers 8, 22, daß die ewige Weisheit durch den Christus alles erschuf.[9] Theophilus (c. 169 der sechste Bischof von Alexandrien) lehrt im zweiten Buche πρὸς Αὐτόλυκτον nach Widerlegung des heidnischen Götzendienstes, daß der ewige Gott durch den Logos zum Wohle der Menschheit alles Sichtbare erschaffen hat, so daß der Logos alles regiert, was durch ihn gemacht wurde. In dem ebenfalls (nach Bardenhewer) noch dem 2. Jahrhundert angehörenden Brief an Diognet heißt es, daß der unsichtbare Gott den Logos sandte, welcher Schöpfer und Bildner des Alles ist: „durch ihn bildete er die Himmel . . . von ihm erhielt die Sonne Umlaufszeit" usw. Hyppolyt, der Gegner des Papstes Callistus, gehörte zu jenen, die in dieser Frage in schwere Irrtümer verfielen. Nach ihm ist der Logos erst vor der Schöpfung aus seiner unterschiedslosen Einheit mit dem Vater herausgetreten, welch letzterer dann durch ihn die Welt erschuf, durch ihn sich im alten Bunde manifestierte. Athanasius lehrte im Kampfe wider die Arianer, daß der ewige Logos, der in der Zeit aus Maria geboren wurde, mitwirkte bei der Schöpfung der Welt. Diesen Standpunkt teilen die drei Kappadokier, die Kommentare des Mittelalters, selbst noch die Reformatoren halten sich an die patristischen Exegeten. Neuere sehen, was Vers 8, 22 betrifft, in der Weisheit nur

mehr die Weltidee, das künstlerische Organ Gottes bei der Weltschöpfung u. dgl. (Sellin u. a.)[10]

Besondere Beachtung verdient die Liturgie, denn durch sie wurde naturgemäß zu allen Zeiten die Kunst befruchtet. Wir halten uns lediglich an das große syrische Sammelwerk der „Apostolischen Konstitutionen",[11] in welchem die Kirchenschriftsteller der ersten Jahrhunderte bis hinauf zum ersten Clemensbrief ihr Echo finden. Vor allem interessieren uns die liturgischen Gebete. In ihnen verdichtet sich die ganze Lehre der Väter. Besonders deutlich klingt wieder die Lehre des Syrers Justinus, daß der Vater durch den Sohn die Schöpfung der Welt und der Menschen vollbringt, daß überhaupt alle Verhältnisse zwischen Gott und der Menschheit als durch den Sohn vermittelt zu denken sind. Wertvoll sind für uns c. 9 und 12 des 8. Buches. Wir lesen hier: „Allmächtiger, ewiger Gott, Herr des Alls, Schöpfer und Regent der Welt, der du den Menschen durch Christus erschaffen, . . das All aus dem Nichts in das Sein führend durch deinen eingebornen Sohn, denn du, ewiger Gott, hast durch ihn alles gemacht, . . . durch ihn hast du vor allem die Cherubim und Seraphim erschaffen, . . . nach all diesem die sichtbare Welt und alles, was in ihr ist. Er, der Schöpfer der Menschen, hat es selbst gewollt, Mensch zu sein, Hoherpriester, Hirt und Lamm. . . ." Scharf finden wir einander gegenübergestellt den „Vater, namenlos, unerzeugt, unendlich, erhaben über Raum und Zeit, zwar unbeweglich an seinem Platz, aber mit seiner unaussprechlichen Kraft alles durchdringend", und seinen Sohn, „mit Namen Christus, den Abglanz der ewigen Herrlichkeit; zu ihm sprach der Vater: Laßt uns den Menschen machen!" In seinem Buche über „Die Allgemeine Kirchenordnung des 2. Jahrhunderts" führt Prof. Theodor Schermann ein kurzes Dankgebet an: „Gratias tibi referimus Deus per dilectum puerum tuum Jesum Christum, . . qui est verbum tuum inseparabile, per quem omnia fecisti et bene placitum tibi fuit."[12] Nur noch ein Gebet sei erwähnt, welches A. Baumstark mit Hinweis auf A.K. § 1 anführt, wenn er über „Das Eucharistische Hochgebet und die Literatur des nacherilischen Judentums" schreibt. In demselben werden Rettungsszenen des Alten Testamentes genannt und Gott gepriesen, der in seinem Logos und seiner sophia das All und den Menschen schuf, — ποιήσας τὰ πάντα ἐν λόγῳ σοῦ καὶ τῇ σοφίᾳ σοῦ κατασκευάσας ἄνθρωπον.[13]

Wenn die versammelte Gemeinde mit ihren Priestern zum Messias, zum Logos betete als zu dem, der eins ist mit dem Vater, durch den der Vater alles ins Dasein rief, mußte das nicht einen tiefen, nachhaltigen Einfluß auf die christliche Kunst haben? Gewiß mag Wulff mit Recht schreiben: „Von dem vorzeitlichen Logos, über den die Theologie spekulierte, hat die vorkonstantinische Kunst ganz abgesehen." Aber, sobald der Sargophagkünstler, oder der Freskomaler und Mosaizist anfing, den göttlichen Bildner der Menschen darzustellen, war es denkbar, daß einerseits die Theologie darüber völlig einig gewesen ist, daß der unumschriebene Gott undarstellbar sei, daß in dem sicht-

baren, alttestamentlichen Erscheinen und Wirken Gottes Manifestationen des Logos vor seiner Menschwerdung zu sehen seien, daß anderseits die Kunst, hievon gänzlich unberührt, des Glaubens sein konnte, in ihren einschlägigen Werken Gott an sich bzw. Gott-Vater den Juden- und Heidenchristen vorzuführen?

Sollen wir noch weitere Beweise bringen! „Mein Angesicht kannst du nicht sehen, denn kein Mensch sieht mich und lebt." (2. Moses 33, 20.) „Gott kann nicht gesehen und begriffen werden, sich selbst nur ist er in seiner ganzen Größe bekannt, uns aber ist zu seinem Erfassen das Herz zu enge, und so allein schätzen wir ihn würdig, wenn wir ihn als unschätzbar bezeichnen. Wer glaubt, Gottes Größe zu kennen, verringert sie, wer sie verringern will, kennt sie nicht" (Minucius Felix, Octav. c. 18). Wie gesagt: in den Katakomben findet sich neben den von esoterischem Geiste erfüllten Paradigmen, Noe, Jonas, Daniel, die babylonischen Jünglinge usw., die den Einfluß eines vornehmen judenchristlichen Kunstzentrums erkennen lassen, das Bild des fleischgewordenen Wortes, wie ein Protest gegen doketische Irrlehren; das Bild Jehovahs blieb ausgeschlossen, solange sich Maler in jenen Grüften betätigen. Würde es nun auch der sich weiter entwickelnden christlichen Kunst freigestanden sein, die erste Person in der Gottheit zu schildern, sie mit dem Gepräge der Göttlichkeit und zugleich der Individualität als des Vaters herauszuheben über alle bisher vorgeführten Persönlichkeiten, wäre es auch, vor allem dem Plastiker, möglich gewesen, nicht in die Antike zu verfallen? Auch in jenen Tagen, da unvermittelt auf den christlichen Sarkophagen angeblich Gott-Vater als der Schöpfer der Menschen auftreten soll, stand die Anschauung im Vordergrund, daß wir im Logos nach dessen eigenem Wort den Vater sehen, weil er eins mit ihm ist, der „Abglanz der Herrlichkeit und das Ebenbild des Wesens Gottes". Mit dem Schöpfungsbilde sehen wir uns sofort verwickelt in das schwierige Problem der Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit; doch nur scheinbar. Es genüge hier, darauf hinzuweisen, daß es in jener Periode, da das Heidentum noch lange nicht überwunden war, sehr bedenklich sein mußte, den Schöpfer in drei Personen zu zeigen. Es war angezeigt, den dem heidnischen Polytheismus radikal entgegengesetzten Glauben an den einen allmächtigen Schöpfer der Welt und der Menschen, wie er uns der Schrift gemäß aus den altchristlichen Epitaphien vom 2. Jahrhundert an entgegentritt, auch im Bilde, eben in der Gestalt des menschgewordenen Logos, festzuhalten. Erst nachdem alle Bedenken und Schwierigkeiten beseitigt waren, durften und konnten Künstler des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, an ihrer Spitze das Genie eines Michalangelo, es wagen, das allerhöchste, die menschliche Anschauung unendlich übersteigende Wesen in irdischen Formen auszudrücken. Es erübrigt uns noch eine dritte vorbereitende Aufgabe, nämlich eine Reihe von Erscheinungen Gottes im alten Bunde daraufhin zu untersuchen, inwieweit sich in ihnen gemäß dem Denken des Altertums und Mittelalters der präexistente Christus manifestiert.

b) Alttestamentliche Theophanien des präexistenten Logos.

Es wäre eine Riesenaufgabe, das Material hierüber aus dem gesamten christlichen Altertum und Mittelalter irgendwie erschöpfend zusammenzustellen. Greifen wir nur einige Beispiele heraus!

Sündenfall: In der Salzburger Bibel der Stiftsbibliothek St. Peter finden wir den Schöpfer, wie er die Stammeltern warnend auf den Baum der Erkenntnis hinweist: er ist auf den ersten Blick als der Logos, Christus zu erkennen: jugendlich, leichtbebartet, langlockiges Haupthaar, Kreuznimbus.[1] Symbolisch-didaktische Szene der Zuweisung: die altchristliche Sarkophagplastik zeigt, in Anlehnung an eine mystische Adamsliteratur, den Erlöser zwischen den Protoplasten, langlockig, bärtig oder unbärtig, wie er sie in die sühnende Arbeit, in Haus und Feld einführt (siehe den St. Paulssark.). Die übereinstimmende Erklärung aller Ausleger, wie Springer, Ficker, Kaufmann, wird besonders bestätigt durch den Sarkophag von Saragossa,[2] wo der Bildhauer in dieser Szene eigens der Person des Logos das Christusmonogramm beifügte.

Patriarchen und Propheten. Die Abraham-Isaakszene wird in der patristischen Literatur frühzeitig als Vorbild gekennzeichnet. Die Kunst zeigt sich deutlich davon beeinflußt: wie an einem altchristlichen Sarkophag von Arles (Garrucci 379, 2), so im 12. Jahrhundert am Elfenbein von Salerno:[3] beidemale ist es der Logos, die Schriftrolle in Händen, welcher in dieser Theophanie den Abraham zurückhält. Auf jenem köstlichen Elfenbeinwerk sehen wir den Logos bärtig, doch jugendlich, mit langem, gescheiteltem Haar, meist in der Linken die Rolle haltend, wie er von Abraham angebetet wird, mit Noe spricht, die Arche segnet u. s. w. In der Szene des schlafenden Jakob sehen wir u. a. im Salzburger Antiphonar Christus, leicht bebartet, mit langlockigem Haupthaar, durch den Kreuznimbus ausgezeichnet, die Himmelsleiter haltend; der gleiche Logos, stets mit Kreuznimbus, spricht dortselbst und in zahlreichen anderen Buchillustrationen mit Moses und anderen Propheten.[4] Die Moses-Christus-Typologie die u. a. bei Ambrosius (Hymn. ad noct.) vorkommt, glaubt A. de Waal in einem Gemälde des Sinaiklosters gefunden zu haben (Monogr. über die Verklärung). Gerne lassen die Miniaturenmaler den durch Kreuznimbus gekennzeichneten jugendlichen Erlöser den Harfen spielenden König David segnen und inspirieren, so im Cod. N. 37 der Benediktiner-Abtei Muri-Gries.[5]

Die Jünglinge im Feuerofen; das Gesicht Daniels. Der vierte Mann, einem Gottessohne gleichend, den gemäß Daniel c. 3 der König im Feuerofen sieht, wird meist dargestellt wie die Engel, mit oder ohne Flügel. Wenn wir aber (wie Garr. 171; 320, 1,) statt dessen einen Mann im Philosophenkleide mit der Schriftrolle in Händen wahrnehmen, oder gar (wie am Goldglase Garr. Vetri 1, 1) eine Gestalt, die in Pallium und Tunika gekleidet, mit dem typischen Magierstab die Jünglinge beschützt, so kann es sich nicht mehr um den Engel handeln, auch nicht um den Propheten, der die Sache erzählt und dessen Erscheinen im Bilde nur Verwirrung stiften kann. Es ist vielmehr, wie es Prudentius

in diesem Zusammenhang besingt (Apoth. v. 130, 138), der präexistente Christus, durch welchen Rettung aus dem Verderben verbürgt wird. — Die Weissagung Daniels (17, 13) vom Messias, der auf den Wolken des Himmels kommt „wie des Menschen Sohn" wird u. a. illustriert vom Cosmas Indicopleustes (Garr. 150, 1; Edit. Höpli 40): Daniel steht als Orans zwischen den Löwen, rechts erscheint aus dem rosigen Himmelsbogen der Logos als herrliche Jünglingsgestalt, mit goldenem Nimbus, in Pallium und Tunika gekleidet, die Rechte ausgestreckt.

Eine besondere Stelle nimmt neben diesen und ähnlichen Theophanien ein die Bewirtung der drei Gäste durch Abraham bei den Mambreeichen (1 Moses 18, 1. 6—9): als Abraham die drei Männer kommen sah, lief er ihnen entgegen aus der Türe seines Zeltes und bückte sich zur Anbetung nieder zur Erde. Doch nur einen betet er an, nur der eine ist sein Gast: tres vidit et unum adoravit, . . nonne unus erat hospes in tribus, qui venit ad patrem Abraham,[6] — so will Augustin die Einheit in der Dreifaltigkeit betonen. Doch aus dem Text erhellt nur, wie Justin schreibt, daß der Stammvater in dem von zwei Engeln begleiteten Manne seinen Herrn sieht,[7] d. h. den Logos. So erklären es Tertullian (c. Prax. c. 13, 16), Irenäus u. a. Die christliche Gemeinde betete: „Der du dem Abraham deinen Christus gezeigt." (Ap. Konst. 8. Buch, 12. Kapitel.) Ambrosius singt im Einklang mit der ganzen Tradition: „Hospitio largus Christum quoque suscipit, — gastfrei nimmt Abraham auch Christus bei sich auf und Sara bereitet die Speise mit getreuer Liebe." (Ed. Merkle 218, Nr. 13.)

Schon in der Lateranbasilika befand sich nach Wilpert[8] diese Szene dargestellt und sie war dort beeinflußt von der sehr verbreiteten Deutung, welche in dem einen von den drei Engeln den Erlöser sah. Kaiser Konstantin selbst nimmt in einem seiner Briefe an Eusebius darauf Bezug, indem er eine Kirche baute auf dem Platze, „wo der Erlöser sich mit zwei Engeln zum erstenmal dem Abraham offenbarte". Auch von dem Bilde im älteren Zyklus von St. Paul sagt Wilpert, „daß der Künstler in dem mittleren Engel . . Christus versinnbilden wollte", welchen Abraham, mit beiden Knien am Boden verehrt. „Abraham betet . . an, Gott im Geiste schauend" lautet die Inschrift. Auch der Künstler des Liberius in S. Maria Maggiore bringt die Szene in seinem Zyklus. Kraus (1, 168) mit Dalton (Byzantine Art), Martigny und alle älteren Ausleger sehen darin einstimmig eine „allegorische Darstellung der Dreifaltigkeit". Zum „Beweise" dafür zeigt Detzel in seiner Ikonographie auf die dreieckigen Brote am Tische, — zu S. Vitale sind es sogar drei gekreuzte Brote. Der Schöpfer dieses ersten historischen Zyklus wollte aber gewiß nicht die Dreifaltigkeit symbolisieren: der mittlere der drei bartlosen, einfache Nimben tragenden Männer ist nämlich ganz mit einem ovalen Nimbus umgeben. Darum erklärt auch hier Wilpert mit Recht: „Wir haben in ihm Christus und in den anderen zwei begleitende Engel zu erkennen." Das muß dann ebenso gelten überall, wo der mittlere Gast irgendwie ausgezeichnet

ist, sei es, daß er andersfarbige Kleider hat, sei es, daß er höher ist,[9] den anderen voransteht, oder er steht, während die Begleiter sitzen[10] oder er trägt gar den Kreuznimbus im Gegensatz zu den anderen, wie in einem Pariser Codex. Zu San Vitale-Ravenna herrscht im Chorbogen durch Anwendung von eucharistischen Szenen des alten Testamentes das eucharistische Moment vor, welches für die Liturgie des ganzen Exarchates bedeutsam ist. Um so unzweifelhafter ist es, daß sich neben Abel, Isaak, Melchisedek die Bewirtung des Gastes durch Abraham nur auf den Logos beziehen kann.[11] Nehmen wir noch ein Bild — etwa ein halbes Jahrtausend später, — in der Peterskirche zu Ferentillo:[12] der mittlere Gast streckt die Rechte aus, zum Zeichen, daß er allein mit Abraham redet, er ist ausgezeichnet durch die Schriftrolle in der Linken, durch weiße Kleider, goldenen Nimbus, gescheiteltes Haar, während die Begleiter ehrerbietig zurückstehen — es ist die gleiche Gestalt, welche dort auch die ersten Menschen erschafft. So ist es im ungefähr gleichzeitigen Elfenbein von Salerno der jugendlich bärtige Christus, den Abraham verehrt.[13]

Schon diese wenigen Bilder dürften genügen und sie möchten mit eine Stütze bilden für unsere Hauptthese, daß wir in den Schöpfungsdarstellungen des christlichen Altertums und des frühen Mittelalters nicht Gott-Vater finden, sondern den Logos.

c) Der St. Paulssarkophag und spätere Steinskulpturen.

(Siehe Abb. 17 im Kapitel: Der dreifaltige Gott.)

Der berühmte Lateransarg, welcher 1831 bei der Confessio des Paulusgrabes gefunden wurde, und etwa aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts stammt, bietet in der ersten Szene seiner oberen Bilderreihe keine geringen Schwierigkeiten.[1] Auf verhüllter Kathedra sitzt ein Mann mit starkem Haupt- und Barthaar, die Füße auf ein Scabellum gestützt, die Rechte zum Segensgestus erhoben. Hinter ihm steht in schmalen Verhältnissen eine ähnliche Gestalt, mit der rechten Hand die Lehne fassend. Vor den Thronenden liegt eine kleine nackte Figur, eine andere ebensolche steht vor ihm, welcher ein dritter Mann, rückwärts stehend und den Segnenden anblickend, die Rechte auf das Haupt legt. De Rossi war überzeugt, daß hier die Darstellung der Menschenschöpfung einen christlichen Künstler zur erstmaligen Ausprägung des Trinitätsglaubens bewog, zur Veranschaulichung des Schöpferwortes: „Lasset uns den Menschen machen nach unserm Bild und Gleichnis!“[2] Auch Martigny, Marchi und andere aus der De Rossischule, ebenso Dalton,[3] wie es scheint, auch Franz X. Kraus, zuletzt K. Kaufmann,[4] teilen diese Auffassung. Letzterer muß es ein „Unikum“, eine „große Seltenheit“ nennen und meint: „Man kann dagegen kaum die unbärtige Figur des Bildes im Nachbarfelde geltend machen, da in der gleichmäßigen Behandlung der Drei offenbar ihre göttliche Einheit demonstriert werden soll.“ Alle Erklärer bringen nämlich als Hauptbeweis vor, daß „alle drei gleicher Figur und Form“ seien — ut tres sint aequali figura et forma.[5]

Bei genauerer Betrachtung der Skulptur jedoch fällt es einem auf, daß die als Hl. Geist geltende Gestalt deutlich einen kahlen Vorderschädel aufweist. Gerade an dieser Figur scheitert die bisherige Auslegung: sie wiederholt sich ja unmittelbar unterhalb hinter der Kathedra der Gottesmutter, ein Beweis, daß sie nichts anderes sein will als eine der nicht seltenen Füllfiguren.[6]

Daß es sich nicht um die Trinität handelt, sondern eben um Gott, dem, wie auf so vielen Darstellungen Christus bei der Taufe, zwei Engel, mit oder ohne Flügel, so bei der Schöpfung zwei „dienende Geister" assistieren, geht nicht nur aus dem Umstand hervor, daß der eigentlich Tätige und Segnende durch sein Thronen ausgezeichnet ist vor den anderen, sondern auch aus den übrigen erhaltenen Schöpfungsreliefs. Auf dem christlichen Sarkophagfragment von Peramo berührt ein sitzender bärtiger Mann einer vor ihm stehenden nackten Figur die Brust. Der Schöpfer hat hier nur einen Assistenten: hinter seinem Thron steht eine jugendliche, unbärtige Gestalt.[7] Auf den übrigen christlichen Fragmenten fehlen die Assistenten gänzlich: am Fragment zu Neapel berührt der Schöpfer Eva zum Zeichen der Belebung Mund und Nase, auf den Reliefs im Lateranmuseum berührt er Adam auf der Schulter bzw. auf dem Rücken.[8] Der Gedanke an die Trinität schaltete also hier völlig aus.

Wir nehmen nun an, daß wir Gott, den Schöpfer, vor uns haben. Daß man übrigens vor überraschenden neuen Erklärungen nicht sicher ist, zeigen die sog. Kain-Abelszenen. Auf mehreren altchristlichen Skulpturen (Ficker 161, 193, Garr. 366, 3, 408, 3 ꝛc.) sieht man vor einem auf einem Felsen oder Stuhle sitzenden alten Manne zwei Jünglinge erscheinen, der eine mit einem Lamm, der andere mit Aehren. Ficker, der Kenner der Lateransarkophage, erklärt mit Kraus und anderen Archäologen z. B. die Szene von N. 164: „Gott-Vater von Kain und Abel Lamm und Weintrauben empfangend." Dr. Paul Styger hat diese Ansicht sehr erschüttert durch den Nachweis der Identität mit unzweifelhaften Petrusfiguren, wie Garr. 350, 2. In der Tat fällt diese Gleichheit jedem aufmerksamen Beobachter in die Augen. Auch daß auf einem Louvresarkophag jene zwei Jünglinge Pallium und Tunika tragen und andere Momente sind verdächtig.[9] Ich möchte besonders auch auf spätere Darstellungen verweisen, so in der Palatina-Palermo, wo der Strahl aus der Gotteshand nur den Abel trifft und sein Opfer, oder im Ashburnham-Pentateuch, wo der Brudermörder, von der Gotteshand angerufen, angstvoll den Arm über den Kopf hält, während auf obigen Skulpturen der vermeintliche Gott-Vater überall das Ofer Kains in gleicher Weise annimmt wie das des Abel. In jenen Reliefs würde es sich also um ein neues Motiv handeln: Petrus empfängt Gaben für die Gemeinde. Styger könnte ebensowohl bei dem Bilde am St. Paulsarkophag an Ananias und Saphira denken, welche vor Petrus erscheinen, aus antiker Anschauungsweise heraus als dem Tode geweiht nackt dargestellt, während die Hinaustragenden bereitstehen! Doch ist dies hier, sowie der Gedanke an die Vision Ezechiels, auszuschließen.

Es ist meine feste Ueberzeugung, daß wir in der Gestalt des Thronenden den Schöpfer, und zwar den Schöpfer-Logos vor uns haben. Die Schwierigkeit wegen der Bärtigkeit gegenüber dem Logos in der Zuweisungsszene ergäben sich auch, wenn es sich um eine Dreifaltigkeitsdarstellung handelte. Auf altchristlichen und mittelalterlichen Zyklen befremdet es nicht selten, daß Christus bartlos, dann wieder bärtig erscheint. Es liegt hierin offenbar meistens keine Willür, sondern gewisse Gründe vor, die bis heute noch nicht ganz aufgeklärt sind, und in deren Erörterung wir uns hier nicht einlassen können.

Um die wahre Tendenz jener Szene des Paulssarkophages zu erkennen, wollen wir ein Werk aus dem Ende des Jahrtausends befragen: An der Hauptfront des Domes von Modena, 1099 begonnen, wird Meister Wilhelm gepriesen als inter sculptores summo honore dignus: derselbe zeigt uns dort den Schöpfer, doch kann auch er die Erschaffung Adams ebensowenig bewältigen als die Sarkophagkünstler. Mit Recht schreibt Vitzthum, daß des Meisters „Reliefstil in der Plastik des fünften Jahrhunderts seine höchste Analogie" findet. „Die Erscheinung des weltschaffenden Logos zu Anfang der Reihe ist von erhabener Wucht und feierlich."[10] Wie der Schöpfer Meister Wilhelms in der Majestas Domini als Logos erscheint, so erschafft er auch die Stammeltern und spricht mit den Gefallenen: den Kreuznimbus tragend, das Buch in Händen, das Haupthaar langlockig und gescheitelt. Wer vermöchte hier die starke Fortdauer einer vielhundertjährigen Tradition zu verkennen! Wenden wir uns hinüber nach S. Zeno-Verona. Dort finden wir in den Reliefs zu beiden Seiten der Türe den Meister Nikolaus ebenfalls noch ganz in den Geleisen der typologischen Ueberlieferung. Sein Schöpfer ist der ausgeprägte Christustyp mit Kreuznimbus und leichtem Backenbart.[11] Wie sehr der Meister noch in der altchristlichen Ikonographie befangen ist, beweist u. a. die Riesenhand beim Opfer Abrahams. Nehmen wir eine deutsche Arbeit, das Hauptportal des Ulmer Domes! Es ist ein wahres Christusportal, um die herrliche Christusfigur gruppiert sich die ausführlichste und originellste Darstellung der Vorgeschichte, die wir besitzen, anfangend mit dem Engelssturz. Von dem Schöpfer, der da alles ins Dasein ruft, sagt D. R. Pfleiderer: „Gott-Vater bewahrt den Christustypus des 12. bis 14. Jahrhunderts."[12] Für den Meister war die schlanke, jugendliche Gestalt mit dem langen, lockigen Haar tatsächlich der Logos. Wenn er die Stammeltern erschafft, neben der spinnenden Eva den Adam in den Feldbau einweist, dann Eva das Hemd überwirft, erinnert man sich unwillkürlich an die bereits tausendjährigen Sarkophagwerke des christlichen Altertums.

Es wäre eine Aufgabe für sich, ganz Europa zu durchstreifen: an den Portalen der ehrwürdigen Dome würde uns der Logos grüßen, ohne den nichts gemacht ist.[13]

Um die Schwierigkeiten, welche uns der so ungemein bedeutsame Paulssarkophag bereitet, zu heben, müssen wir noch zwei Momente hervorheben.

Es ist dies erstens der Umstand, daß unser Relief sowie die Fragmente von Peramo, Neapel, dann noch zwei Reliefs des nämlichen In-

haltes im Lateran (Ficker 135, 136) sich auffallend anlehnen an den berühmten Sarkophag des kapitolinischen Museums, auf dem eben Prometheus mit dem Modellieren des auf einem Sockel stehenden Menschen beschäftigt ist. Wir besitzen noch zwei ähnliche heidnische Menschenschöpfungsszenen auf Louvresarkophagen, der eine aus der Villa Borghese, der andere aus Arles.[14] Die Bärtigkeit des Schöpfers findet in dieser Anlehnung an das antike Vorbild auch eine Begründung.

Wir besitzen keine christliche Skulptur, in der die Gottheit in anderer Tätigkeit vorgeführt würde. Es käme nur in Frage der sitzende Alte mit der Schriftrolle. E. Becker schreibt von einem Cömeterialfragment: „Männliche Figur mit Redegestus, mit der Rolle in der Linken, auf der cathedra velata sitzend, vermutlich Gott-Vater" (N. B. A. C. 237). Stuhlfauth verneint es (Theol. Jahresbericht 1909, 449). Paul Styger skizziert zwölf solcher Szenen und beweist unwidersprechlich, daß der sitzende Alte weder Gott-Vater noch Moses oder ein anderer Prophet, sondern „niemand anderer ist als der Apostel Petrus".[15]

Es ist unleugbar, daß die Kirche betreff der Skulpturen — im Gegensatz vor allem zu den Miniaturen — streng auf dem Schriftwort bestand: „Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen!" Was speziell die Schöpfung anlangt, erscheint diese Strenge aufgehoben, nicht etwa nur infolge der Idee vom Schöpfer-Logos, sondern mit Rücksicht auf das gemeinsame Band, welches die heidnischen Religionen vor ihrem Verfall mit der Religion des auserwählten Offenbarungsvolkes verknüpfte, ein Band, das jetzt noch, gerade in der wichtigen Wahrheit vom gottgesetzten Ursprung des ersten Menschen so deutlich zutage trat. Man vergegenwärtige sich, wie wenig rigoros die Kirche sonst war: der Subdiakon Arator konnte 544, in einer Zeit, da am Forum Trajanum der Vergil noch öffentlich vorgelesen wurde, in seinem Gedicht auf den Apostelfürsten, in S. Pietro ad vincula Gott als Jupiter tonans auftreten lassen, selbst Heilige, wie St. Columban u. a. erlaubten sich ähnliche dichterische Lizenzen.

Eine solche Lizenz finden wir frühzeitig in der Sakramentskapelle von S. Callisto: das Brustbild dort über dem Orans im Schiff, über das so viel gemutmaßt wurde, entspricht ganz dem Jupiter in den Wolken auf der Trajansäule; es zeigt die Art, in der die Antike die Hilfe in schweren Krisen darstellt. De Rossi hat hier ganz richtig gesehen, indem er das Brustbild nennt la divina virtù simboleggiata, Personifikation der göttlichen Kraft.

Ein zweites Moment berührt unsere obige Annahme, als handele es sich auf dem Paulssarkophag um zwei Assistenten des Schöpfers, auch hier wollen wir die Antike befragen. Spätantike Künstler pflegten dieselbe Person in fortschreitender Handlung darzustellen ohne vertikale Trennung der Bildflächen. Noch Niccolò Pisano hat 1260 auf seiner vom Geist der antiken Kunst völlig beherrschten Pisaner Kanzel die Szenen der Verkündigung und Geburt Christi so zusammengeschoben auf einer Bildfläche, daß die junonische Figur Marias zweimal dicht nebeneinander erscheint.[16] Genau so machte es sein größerer Sohn Giovanni auf seiner Kanzel zu St. Andrea zu Pistoja 1301. In

S. Marco-Venedig tritt derselbe Schöpfer immer wieder vor die zu erschaffenden Wesen hin, in der Bibel Karls des Kahlen erschafft Gott Adam und Eva eigens usw. Was hindert uns, das Paulsrelief ebenfalls dahin zu erklären: der Logos als Schöpfer 1. den ebengebildeten Adam erweckend oder in Schlaf versetzend, 2. die bereits aufrechte, aber noch leblose Eva durch Handauflegung beseelend, 3. als Erlöser das gefallene Elternpaar in seine Arbeit einweisend!

An künstlerischem Wert steht das Paulsrelief dem kapitolinischen weit nach, doch ist es offensichtlich eine Uebertreibung, wenn Schultze (Arch. 324) schreibt: „Ein blödes Lächeln umspielt diese sehr gewöhnlichen, aller Hoheit baren Gesichtszüge."

Gewiß bleiben der Schwierigkeiten noch viele. Das Gesagte dürfte immerhin beweisen, daß die ganze Literatur von de Rossi bis Kaufmann mit ihrer Trinitätserklärung sich im Irrtum befindet. Weitere Belege sollen folgen dafür, daß wir es nicht mit Gott-Vater zu tun haben, sondern mit dem Logos.

d) Mosaiken, Fresken, Elfenbeine.

In den Vordergrund stelle ich hier die Schöpfungsszene im biblischen Zyklus von San Paolo bei Rom: Erschaffung der Welt mit Scheidung von Licht und Finsternis. Die Kopieen sind uns erhalten und zuletzt von Wilpert ausführlich beschrieben.[1] Im Himmelssegment erscheint der bärtige Schöpfer im Brustbild, zwischen sol und luna, mit dem Gestus seiner Hände Lucem und Tenebras (Gen. 1, 18) teilend. Auf der höchsten Spitze der Erde steht das Gotteslamm, unter ihm schwebt die Geisttaube. (Figur 225 bei W.) (Abb. 1.)

Abb. 1.

Wilpert nennt es „das einzige aus der altchristlichen Monumentalkunst gerettete Bild der Trinität." In der Tat erinnert man sich hiebei sofort an jene untergegangenen Mosaiken, in welchen der hl. Paulinus in seinen Kirchen zu Nola-Fundi ausdrücklich die Dreifaltigkeit darstellen ließ in den drei Symbolen Hand, Lamm und Taube. Und doch habe ich die größten Bedenken gegen die Meinung, der Künstler von St. Paul habe mit seinem Schöpfer Gott-Vater im Auge gehabt. Der Kopist, Cavallini, führte nämlich die ganz gleiche Szene, freilich in weit künstlerischerer Weise, in Assisi aus, mit derselben Anordnung von Sonne und Mond, Licht und Finsternis. Aber sofort fällt es auf, daß der noch ziemlich jugendliche Schöpfer den ausgesprochenen Christustypus aufweist. (Abb. 2.) In seiner flüchtigen Kopie brachte dies Cavallini nicht zum Ausdruck, wollte jedoch zu Assisi offenbar die Tendenz des Originals kommentieren. In der gleichen Schöpfungsszene, in einem vatikanischen Inschriftenband der Sammlung Marini, aus einem barberinischen Codex, von Wilpert zum Vergleiche herangezogen, ist der Schöpfer weit jugendlicher. Weiter bemerken wir im Fresko Cavallinis zu Assisi das Fehlen des Gotteslammes: Cavallini sagte sich zweifellos, daß im Original der Schöpfer Logos durch das Gotteslamm als solcher gekennzeichnet werden sollte, wie sonst etwa durch das Monogramm oder die apokalyptischen Buchstaben. In seinem modernen Werke wollte er zwar die Typologie aufrechterhalten, aber jenen Pleonasmus nicht mehr mitmachen. Um sein Trinitätsbild zu wahren, will Wilpert beweisen, daß Cavallini zu Assisi Gott-Vater, nicht den Logos vorführen wollte, „sonst hätte er ihm das Kreuz in den Nimbus gezeichnet".[2] Doch wie willkürlich hierin Cavallini vorging, mit welchem Mißtrauen man ihm begegnen muß, zeigt am besten das Opfer von Abel und Kain unter seinen Kopieen von St. Paul: er gab darin dem Schöpfer, der ganz modernisiert als wirklicher Gott-Vater in den bis auf den Altar herabwallenden Wolken erscheint, den im christlichen Altertum und Mittelalter unbekannten dreieckigen Nimbus. Selbst im neutestamentlichen Zyklus nahm es der Kopist nicht genau: bei der Beweinung trägt Christus z. B. den einfachen, bei der Kreuzabnahme den Kreuznimbus. Immerhin ist es möglich, daß Cavallini sich dem einfachen Nimbus des Originals anschloß, bei dessen Entstehung der Kreuznimbus erst zu allgemeiner Geltung kam.

Abb. 2.

Bezüglich des Bartes schreibt nun Wilpert: Der Schöpfer sei „infolge eines Irrtums des Kopisten oder wahrscheinlich Cavallinis bärtig, im Urbild vermutlich bartlos, weil er die zweite Person der Gottheit zu versinnbilden hat wie in Ferentillo S. Giovanni a. P. L. und auf den Miniaturen einer lateinischen Bibel (Cod. vat. lat. 10405, fol. 4 V)“[3] Damit stellt Wilpert selbst das einzigartige Trinitätsbild von St. Paul in Frage. Auf einem italienischen Elfenbein des Berliner Museums (Katalog der kl. Museen, Die Elfenbeinwerke. Tafel 21) etwa vom Ende des 11. Jahrhundert scheidet auch der Schöpfer als Büste Licht und Finsternis, ausgezeichnet durch Kreuznimbus und die Buchstaben A und Ω. In der Scheibe rechts der Büste ist neben dem Worte Lux das Monogramm Christi angebracht. Durch solche Häufung der Symbole will der Künstler ostentativ dem Beschauer zu erkennen geben, daß der menschgewordene Logos, der Anfang und das Ende, der sich das Licht der Welt nennt und nicht ergriffen wird von den Finsternissen, einst auch Licht und Finsternis getrennt hat. Wilpert selbst zweifelt natürlich nicht daran, daß wir hier eine Theophanie des Logos vor uns haben: „Man wird sich nicht darüber wundern, wenn man bedenkt, daß schon im Joh. Evangelium der Logos als derjenige erscheint, „durch den alles gemacht worden“ Joh. 1, 3. Hier ist der Schöpfer-Logos bartlos.

Es braucht jedoch kein Irrtum vorzuliegen. Auf Dutzenden von Fresken und Miniaturen ist der Schöpfer-Christus mit Vorliebe jugendlich bartlos, dann aber auch wieder mehr oder weniger leicht bebartet. Ich erwähne z. B. das dem Berliner Elfenbein ziemlich gleichzeitige berühmte Paliotto zu Salerno,[4] einst Altarvorsatz der von Gregor VII. 1048 erbauten Kirche, heute ungeordnet in einem Holzrahmen befindlich. Hier ist der Schöpfer im ausgeprägten Christustyp dargestellt, mit gescheiteltem Haupthaar, einfachem Nimbus, Schriftrolle, doch bärtig; — es ist ein Glied innerhalb der großen Tradition, welche zurückreicht zu jenem Sarkophagbild von St. Paul und zu jenem Mosaik in der dortigen Basilika. (Abb. 3.)

In diese Tradition gliedern sich ferner ein die berühmten Mosaiken der Vorhalle von S. Marko, Venedig:[5] das Wort, durch dessen Allmacht alles geworden ist, ruft dort in der ersten Kuppel in zwölf Szenen die Geschöpfe ins Dasein, bartlos, ausgezeichnet durch Kreuznimbus und Kreuzstab. Am sechsten Tage aber sehen wir ihn, den Schöpfer-Logos, auf dem Throne zwischen sechs Engeln, um einen siebenten Engel, den Repräsentanten des Ruhetages, zu segnen. (Alinari 31721.) Von da versetzen wir uns in den Dom von Monreale-Palermo[6] und lassen das entzückte Auge die Längswände entlang gleiten. Sind nicht auch diese wunderbaren Mosaiken aus der Mitte des 12. Jahrhunderts erfüllt mit der gleichen ehrwürdigen Ueberlieferung? Mit der göttlichen Weisheit die Erzählung der Schöpfung einleitend, gehen sie aus vom Kolossalgemälde des ΠΑΝΤΟΚΡΑΩΡ, um wieder zu ihm zurückzukehren, — Christus ist es auch hier, der da herrscht, heri et hodie, gestern und heute.

Doch noch wichtiger sind für uns die Fresken von Ferentillo und Fossa. Von Terni aus erreichen wir mit der Tram das bescheidene Benediktinerkirchlein S. Pietro bei Ferentillo im Neratal. Venturi erwähnt die dortigen merkwürdigen Fresken gar nicht. Schmarsow erklärt sie 1906 als Hauptwerk der „romanischen" Malerei Mittelitaliens.[7] Graf Vitzthum schreibt, die Figuren stünden den von der Antike abgeleiteten Figuren des ersten Jahrtausend noch sehr nahe:[8] so ließ sich

Abb. 3.

Wüscher-Becchi verleiten, sie ins achte Jahrhundert zu setzen,[9] wie schon de Rossi, statt ins elfte oder zwölfte. Vitzthum nennt die Genesisfresken von Ferentillo neben denen von S. Angelo in Formis[10] das wichtigste Bindeglied zwischen der frühchristlichen Monumentalmalerei und der Kunst des reifen Mittelalters, sie sind ein einzigartiger Beweis dafür, daß die Dinge, welche im 14. Jahrhundert in den Fresken der Oberkirche zu Assisi in reichster Ausbildung erscheinen, in ununterbrochener Tradition aus der frühchristlichen Zeit durch das ganze Mittelalter sich entwickelt haben. Auf die Bilder geht Vitzthum nicht näher ein. In der Tat ist es ein Hauch altchristlichen Geistes, der uns daraus entgegenweht, durch die benediktinische Klosterkunst der Zukunft überliefert. Als der unbärtige, langlockige Christusjüngling tritt uns der Schöpfer entgegen. Wie er auf der rechten Langwand, auf welche das Triumphbogen-

motiv übertragen ist, in der obersten Zone in seiner Herrlichkeit erscheint, so ruft er auch die sichtbare Welt ins Dasein. Er trägt keinen Kreuznimbus, doch gerade dies spricht für urchristliche Tradition. Wir sehen ihn auf dem Paradieseshügel, dem die vier Ströme entquellen, von Blumen und Tieren umgeben, als zweiten besseren Adam dem ersten gegenübergestellt, bei der Erschaffung des Menschen sitzt der Logos in weißen Kleidern auf der Weltkugel, in der Linken die Schriftrolle,

Abb. 4.

sein dunkles Haar ist gescheitelt. Adam, am Hügel hingestreckt, öffnet eben die Augen, da der durch einen Strahl angedeutete, aus dem Munde des Schöpfers kommende Odem des Lebens ihn trifft. (Abb. 4.) Altes und Neues verbinden sich: im Verkehr mit Kain und Noe z. B. muß noch das Handsymbol genügen, bei der Vertreibung jedoch ist schon der Engel tätig, während in Venedig der Logos mit der Kreuzeslanze die Strafe an den von ihm Erschaffenen vollzieht. — Gar keine Beachtung hat, wie es scheint, in der Literatur der Genesiszyklus der Kirche S. Maria ad criptas zu Fossa[11] gefunden; auch Wilpert zieht ihn nicht heran. Wir sind hier noch weiter im Mittelalter vorgerückt. Und doch ist diese Genesiserzählung, welche gleich den Sarkophagen in lapidarer Kürze die Szenen dicht aneinanderreiht, offenbar ein wichtiges Glied in der Kette, aus der uns nur allzuviele Stücke verloren gingen. Der Schöpfer-Logos ist unbärtig, trägt den Kreuznimbus, das dunkle Haar scheint

Abb. 5 (vgl. spätere Werke, Abb. 6 u. 8).

geſcheitelt zu ſein, die Füße ſetzt er auf die Weltkugel. Im höchſten Grade bezeichnend iſt es, daß der Künſtler jeder Schöpfungsſzene das Chriſtusmonogramm beiſetzte, das iſt, als befürchte er, dem betrachtenden Volke könnte die Idee vom präexiſtenten Chriſtus nicht mehr recht geläufig ſein. (Abb. 5.) So thront er feierlich auf koſtbarem Stuhl, die Arme orantenähnlich, — wie es uns in den Miniaturen ſo oft begegnen wird, — nach beiden Seiten erhebend, während das Mondgeſicht und das ſternenumwobene Sonnengeſicht, ſowie die Engel anbetend erſcheinen. So erſchafft er, mehr nach rechts gedreht, die Tiere; wie zur Huldigung die Arme erhebend, taucht aus dem Manne die Eva empor, worauf der Logos, zwiſchen den feinſtiliſierten Bäumen des Paradieſes ſtehend, feierlich die Rechte erhebt bei den Worten: ex omni ligno paradisi comede. Der Geiſt des erſten chriſtlichen Jahrtauſends herrſcht vor bei allen fremden Einflüſſen und neuartigen Motiven. — Leider ſehr zerſtört ſind die Schöpfungsbilder in S. Angelo in Formis; doch ihre Verwandtſchaft mit den genannten iſt klar erſichtlich, wie auch die mit den vor Jahren gefundenen Fresken zu S. Giovanni a Porta Latina in Rom (Mai 1914 durch A. de Waal). In dem dortigen Freskenzyklus, wohl aus dem 12. Jahrhundert, konnten neben 18 neuteſtamentlichen 18 Bilder aus dem alten Bunde nachgewieſen werden. Styger charakteriſiert ſie mit den Worten: „Die einzelnen Vorlagen der Szenen folgen einem traditionellen Programm, das ſeine engſten Beziehungen bekundet zu den bibliſchen Darſtellungen in S. Angelo in Formis, Anagni, S. Urbano alla Caffarella, . . ja ſelbſt zu den Moſaiken von Monreale.“ Der Schöpfer auf der rechten Wand iſt wiederum der Logos, jugendlich, einfach nimbiert, die Haare fallen auf den Nacken: die

Abb. 6.

Rechte ausstreckend sitzt er auf der Kugel, während er bei der Vertreibung steht, wie zu Fossa bei der Verkündigung des Verbotes. Mit Recht zieht Styger vergleichnisweise (S. 22 Anmerk.) die Kopieen des biblischen Zyklus von S. Paul heran, von welchen wir ausgingen.[12] — So läßt sich unschwer für ein Jahrtausend der christlichen Malerei die Vorherrschaft des Gedankens vom präexistenten Schöpfer-Logos feststellen. Wir könnten noch bei Orcagna, Masolino u. a. nachsehen, beobachten, wie ein Pietro di Puccio c. 1390 am Campo Santo zu Pisa, seinen jugendlichen Christus den Adam formen und ins Paradies führen läßt usw. Ein Beispiel aus deutschen Landen bietet uns das Wandgemälde des Klosters Wienhausen.[13] — Der Logos hat in dem Vater und dem Geiste Macht im Himmel und auf Erden; ihm ist alles Welttun übergeben

Abb. 7.

Abb. 8.

worden von der Schöpfung bis zum feierlichen Gerichte, er herrscht als das A und Ω von Ewigkeit zu Ewigkeit; so thront er in einem deutschen Elfenbein auf der Weltkugel, während in seinem Buche die Worte stehen: Data est mihi omnis potestas in coelo et in terra.[14] (Abb. 7.)

e) Die Miniaturmalerei.

Wiederum stelle ich einen Schöpfungszyklus voran, der verwandt ist mit den Beispielen, von welchen bei den anderen Gruppen ausgegangen wurde: die Walters-Bibel in Michelbeuren, ein

Monument der Salzburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts. Die sechs Schöpfungsbilder derselben beginnen mit der Scheidung von Licht und Finsternis. Swarzenski schreibt dazu (S. 68, Anm. 5): „Die beiden Figuren, die bei der Scheidung von Licht und Finsternis Gott-Vater begleiten, sind ohne Flügel dargestellt, sind also wohl nicht als Engel aufzufassen, sondern mit der Figur Gott-Vaters wahrscheinlich auf die Dreifaltigkeit zu beziehen."[1] Aber besehen wir uns den Schöpfer der Menschen: er ist jugendlich, völlig bartlos, trägt langes, gescheiteltes Haar, einfachen Nimbus, in der Hand die Schriftrolle. Letztere hat er auch bei der Erschaffung der Pflanzen; die Sterne bringt er im Kreise in Orantenstellung hervor; die Begleitfiguren erscheinen außerhalb als Büsten, in vier Szenen treten sie in voller Gestalt auf, wobei der Schöpfer durch ein dunkles Obergewand besonders ausgezeichnet ist. (Abb. 9.)

Der Gedanke an die Trinität scheidet auch hier völlig aus. Swarzenski selbst erklärt, daß dieser Genesismeister ganz von der Tradition befangen ist. Daß wir es mit dem Logos zu tun haben, wie in der Abrahamsszene von Engeln begleitet, beweist glänzend die etwas spätere Admonter-Bibel.[2] Die Verwandtschaft ihrer sechs Schöpfungsbilder mit dem ersteren Kodex fällt sofort in die Augen. Der Unterschied ist nur der, daß die Begleitfiguren ebenso wie die neugierig in den Kreis schauenden Brustbilder beflügelt sind. Bei der Erschaffung der ersten Menschen assistiert überhaupt nur ein Engel, die Personifikationen von Terra und Okeanus zeigen u. a. das starke Nachwirken alter Tradition. — In dem von Wickhoff herausgegebenen beschreibenden Verzeichnis der illustrierten Handschriften von Oesterreich sagt der

Abb. 9.

Bearbeiter des 2. Bandes, Tietze, von dem Schöpfer des Michelbeurer Kodex: „Gott-Vater, jugendlich, bartlos, .. von Engeln begleitet."[3] Die späteren Bearbeiter, Eisler (3. Bd., Kärnten), Buberl (4. Bd., Steiermark), scheinen jedoch gefühlt zu haben, daß jenen Salzburger Miniaturmalern der präexistente Logos vorschwebte. Sie sprechen nicht mehr von Gott-Vater. Z. B. Eisler nennt eine illustrierte deutsche Historienbibel des 15. Jahrhunderts, „das puech der geschopf": Schöpfer mit rotgekreuztem Nimbus, „Gott (Christustypus)": oder eine lateinisch-italienische Handschrift des 13./14. Jahrhunderts: „Gott (bärtiger Christus-typus)", Kreuznimbus, mit Moses sprechend. Buberl schreibt von der Admonter-Bibel, daß „der Herr immer im Christustypus" dargestellt sei.

Wir könnten noch erwähnen aus der Salzburger Nachblüte die Erlanger Bibel, dessen Schöpfungszyklus den erstgenannten gleicht, nur daß er die richtige Reihenfolge einhält: der Schöpfer zeigt sich uns im ersten Bilde als der thronende Christus, mit dem Buch in der Hand, Engel mit mächtigen Flügeln zur Seite; ferner die Gebhards-Bibel, das Regensburger Hexämeron von St. Emmeran von 1150,[4] oder den Zyklus von Pommersfelden (b. Ebrach; kod. 2776), verwandt mit dem von Michelbeuren; die Schöpfungsbilder der italienischen Bibeln von Cividale und Perugia, in redaktionellem Zusammenhang mit S. Marco; eine Pariser Miniatur des 13. Jahrhunderts (Erschaffung Evas).[5] Gerade die französischen Bibeln zeigen in den Schöpfungsbildern der Initiale J den Schöpfer-Logos oft jugendlich, ja in kindlich zarter Gestalt, bartlos und leicht bebartet, mit und ohne Kreuznimbus und beeinflussen hierin im 13. und 14. Jahrhundert besonders rheinische und Tiroler Arbeiten.[6]

Bis in die Zeit, da der Realismus der Renaissance sich Bahn bricht, begegnet uns der präexistierte Logos: ob wir nun die St. Pauls-Bibel aufschlagen, wo der Schöpfer mit dem Buch in der Hand vor Adam hintritt — wie er in der Bamberger Alkuin-Bibel die Schriftrolle hält, während Adam den Tieren ihre Namen gibt — oder den Vatik. Bibelkodex Pal. lat. 4 Fol. 70 (10. Jahrhundert), wo er auf der Weltkugel vor den Stammeltern sitzt; oder die Metrical-Paraphrase Pseudo-Caedmon, wo wir den Logos u. a. unbärtig, jugendlich, mit Kreuznimbus ausgezeichnet, die Eva erwecken sehen, obwohl dieses Werk schon sehr weit sich vom altchristlichen Geiste entfernt.

Gerade die Miniaturmalerei hat uns sehr wertvolle Zeugnisse hinterlassen dafür, daß in jenen Zeiten des Glaubens, da noch der altchristliche und echt mittelalterliche Geist lebendig war, Volk und Künstler den Schöpfer-Logos sehr deutlich von Gott-Vater zu scheiden wußten, also nicht letzteren im Auge hatten, wie noch die neuesten Kunstschriftsteller, Wickhoff, Vitzthum u. dgl. annehmen.

Einen ganz außergewöhnlichen Beleg hiefür bietet die karolingische Viviani-Bibel: jugendlich, unbärtig, wie zumeist in der karolingischen Periode, gebraucht der Logos, um Adam zu beseelen, den Magierstab des Christus der altchristlichen Sarkophage. Ein anderes sehr charakteristi-

sches Zeugnis enthält ein deutscher Bibeldruck aus sehr später Zeit, von 1490: Im meerumflossenen Rundbild ist Christus der Sohn Gottes damit beschäftigt, die Eva aus dem Adam zu heben. Im Engelkreis aber ist Gott-Vater, mit weißem Haupt- und Barthaar, mit einem Hermelinmantel angetan, um den Odem des Lebens auszugießen.[7] Dieses Bild steht nicht vereinzelt, aber es ist wohl eines derjenigen Darstellungen, die unmittelbar vor dem Anbruch einer neuen Zeit nochmals mit voller Deutlichkeit den Gedanken aussprachen, daß vom

Abb. 10.

Vater durch den Sohn die Menschheit und die ganze sichtbare Welt erschaffen wurde. (Abb. 10.)

In diesem Bezug sei ein Absatz aus Detzels christlicher Ikonographie angeführt: „Erst später, seit dem 12. Jahrhundert, gaben die Künstler Gott dem Vater die gleiche Gestalt wie dem Sohne, so daß es in manchen Fällen nur aus dem Zusammenhang der Bilder zu erkennen möglich ist, welche unter den dargestellten göttlichen Personen zu verstehen sei, der Vater oder der Sohn; offenbar sahen sich hiezu die Künstler berechtigt nach den Worten des Herrn: „Wer mich sieht, sieht den Vater", oder: „Ich und der Vater sind eins". Diese gleiche Gestaltung des Vaters und des Sohnes sehen wir das

ganze 12. und 13. Jahrhundert hindurch; man kannte während dieser ganzen Zeit nur die eine Darstellungsweise Gottes in der Weise, wie man den auf Erden wandelnden Christus darstellt; ... erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bildet sich für Gott-Vater ein eigener Typus aus, er erscheint als Greis."[8]

Der vorliegende Aufsatz will nicht eine Ikonographie Gott-Vaters oder Christi liefern, das wären heute Lebensaufgaben für Fachleute. Detzel hat recht mit der Aufstellung, daß es schwer ist Gott-Vater und Sohn in den Bildern jener Jahrhunderte immer auseinanderzuhalten; schon deshalb, weil der Kreuznimbus, als ein dem göttlichen Wesen zukommendes Symbol, selbstverständlich auch dem Vater zumeist als

Abb. 11.

Auszeichnung gegeben wurde; aber nur für uns heute ist es schwer, nur wir wissen es nicht mehr, weil uns soviel im altchristlich-mittelalterlichen Gedankenkreis fremd und immer fremder wurde. Darum die Verwirrung unter den Ikonographen in der hier aufgegriffenen Frage, so weit sie überhaupt daran rühren. Es ließe sich nachweisen, wie sich der Vater-Typus augenfällig loslöste aus dem Logos-Typ, wiederum gerade in der Miniaturmalerei. Eines der ältesten Glieder dieser Kette ist das Dreifaltigkeitsbild unter den Illustrationen des berühmten Kodex des Fuldaer Benediktiners Rhalanus Maurus: Vater und Sohn, mit Kreuznimbus, gescheiteltem Haar, unterscheiden sich nur durch die Färbung des Haares.[9] (Abb. 11.)

Doch, dies darf hiebei nicht verschwiegen werden, war es auch gerade die Miniaturmalerei, die sich stets große Freiheiten erlaubte, vor allem in der Darstellung Jehovahs, angefangen von der Genesis des

Kodex Cotton (Garz. III 124, 5) im 5. oder 6. Jahrhundert, wo derselbe über dem Turm von Babel erscheint, bis zum Utrechter Psalter; dort sehen wir Gott sich verbeugen, dem Gebet Davids lauschen, im vierspännigen Kriegswagen dahinrasen, sogar schlafend im Bett liegen (Ps. 43, 34), wie auch in der erwähnten sogenannten Paraphrase Caedmons (Oxford c. 1000) Gott persönlich drohend, warnend, Waffen usw. darreichend auftritt, Bilder, welche der frühchristlichen und karolingischen Kunst fremd sind.

Hieher gehört auch eine außergewöhnliche Erscheinung im Grenzgebiet der altchristlichen Kunstepoche, speziell der byzantinischen: der Alte der Tage, ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν. Die biblische Grundlage ist Dan. 7, 9: „Es saß der Alte der Tage und sein Gewand war weiß wie Schnee und die Haare seines Hauptes wie reine Wolle, sein Thron wie Feuerflammen" (s. auch Apok. 4, C.). In der Passio S. Perpetuae sieht Saturus in seiner Vision mit Perpetuae in lichterbauten Hallen „mitten an jenem Orte jemand sitzen, hochbetagt mit schneeweißem Haare und jugendlichem Antlitz, dessen Füße sahen wir nicht, . . . wir traten vor den Thronsitz".[10] Die Vision spiegelt populäre Vorstellungen wieder, wobei sich alttestamentliche und apokalyptische Erinnerungen sich mengten mit der gleichzeitigen altchristlichen Literatur. Wesentlich ist die Verbindung von hohem Alter und jugendlich kräftigem Aussehen,[11] ein Ausdruck des nie Alternden, ewig Seienden. So sehen wir den göttlichen Greis in der Anfangsminiatur des Smyrnaer Oktateuch thronen inmitten strahlender Sonnen, sein Nimbus trägt die Aufschrift O ΩN der Seiende.[12] In der Hand aber hält er den alten Magierstab des Logos, auf einen großen Kreis vor sich weisend. Hieher zählt der Ashburnhampentateuch,[13] ebenso ein vatikanischer Psalter,[14] wo Gott bärtig greisenhaft erscheint, doch ungebeugt und majestätisch, mit Goldnimbus, in blauem Pallium und violetter, mit goldenem Klavus gezierter Talartunika. Es braucht nur mehr einen Schritt zum mittelalterlichen Gottvatertypus, mit den Insignien geistlicher und weltlicher Majestät, wie ihn z. B. Fra Bartolomeo so schön darstellt in S. Romano zu Luca (1475—1517).

Schluß.

Fassen wir das Resultat kurz zusammen:

1. Die Darstellbarkeit des Vaters bzw. Gottes an sich wird in der Literatur wenigstens der ersten acht Jahrhunderte einstimmig entschieden abgelehnt. Vor allem wird noch im Bilderstурm auch von den Anhängern der Bilderverehrung an dieser Anschauung festgehalten.

2. Anderseits läßt sich die Lehre vom präexistenten Logos in seinen alttestamentlichen Theophanien, besonders aber vom Schöpfer-Christus, seit dem apostolischen Zeitalter bis in die Reformation hinein verfolgen. Die zahlreichen diesbezüglichen Monumente des Mittelalters weisen deutlich hin auf uralte christliche Tradition.

3. Die in ihrem sporadischen Auftreten höchst auffälligen angeblichen Gott-Vaterfiguren, wie die am St. Paulssarkophag u. a. sind infolgedessen nicht anders erklärlich denn als frühchristliche Darstellungen des präexistenten Logos, d. h. als Vorläufer jener mittelalterlichen Werke.

Im Anfang war der Logos — er war bei Gott und selbst Gott — ohne ihn ist nichts gemacht, was gemacht ist.

Wie hat die christliche Kunst gerungen in dem Streben, die belebende Tiefe, die leuchtende Fülle jener kurzen Johanneszeilen zu bewältigen! Erst im Wirklichkeitssinn der Renaissance, mit dem Schwinden des symbolischen Denkens hörte auch die Kunst auf, diese große theologische Idee sich zu eigen zu machen. Ihr letztes leises Verklingen möchte man vermuten am Bilde des Erschaffers des Adam, wie ihn Michelangelo an die Decke der Sixtina malte mit urgewaltiger Kraft: nämlich in dem Antlitz jenes merkwürdig reifen Knaben, der neben dem belebenden Vater wie in sich verloren in die Ferne schaut, es ist wie eine ehrfurchtsvolle Scheu vor dem Logos, durch den der Vater nach der Anschauung und Kunst so vieler Jahrhunderte alles erschuf.

Es bedeutet kein geringes Stück Apologie, das sich vor uns entrollt. Zahllose einschlägige Werke der christlichen Kunst gingen uns offenbar verloren, und doch! Aus wie vielen Werken aller christlichen Länder, von denen hier nur ein Bruchteil angedeutet werden konnte, strahlt uns in mystischer Typologie die vorreformatorische Weltanschauung als eine wahrhaft christozentrische entgegen, der starke Glaube an ein Christentum, das so alt ist wie diese Welt, diese Menschheit, die lebendige Liebe zum allwaltenden Logos! Dieser war es, der nicht nur als Mitbesitzer der Macht und geistvollen Schöpferkraft im Vater und Geiste die Welt ins Dasein rief, sondern dieselbe immerfort heiligte. „Ehrenvolleres," sagt P. Lippert, „ist über diese Welt niemals gesagt worden, als es von jenen alten Denkern und Betern geschah, da sie ihr den Namen des Logos prosphorikos gaben, das hörbare, geäußerte Wort Gottes"."[15] In seiner persönlichen Sendung als Gottmensch vollends hat er Himmel und Erde aneinandergekettet, um wiederum geheimnisvoll unter uns zu bleiben und zu wirken bis zum Ende der Tage.

Denn er ist es, der da immerdar herrscht und regiert, wie es am Obelisk vor der Peterskirche heißt, vom Aufflammen des Urlichts über dem Weltstoff bis zum Aufleuchten des Zeichens des Menschensohnes beim Anbruch des feierlichen Gerichtes, das A und Ω, heri et hodie et in saecula.

Kapitel 3.

Halbfiguren Gottes?

In der Frage der Halbfiguren Gottes gehört hieher der Riesenkopf, welcher am Sarkophag von Syrakus den Felsen krönt, aus welchem Moses Wasser schlägt,[1] er ist bärtig, während der große Kopf, welcher auf der Lipsanothek von Brescia[2] mit Moses spricht, bartlos ist. Ich glaube mit Schultze[3], daß „die Deutung auf Gott wenig wahrscheinlich ist". Warum soll ersteres nicht der Kopf eines Wassergottes sein? Solche antike Reminiszenzen, meist dekorativ, wie in den ältesten Katakombenkammern, finden wir ja nicht so selten, selbst am König der Sarkophage, am Bassussarg zu Füßen des Herrn. Am Anfang der Genesiszyklen sieht man mit Vorliebe die Halbfigur Gottes im Himmelssegment verwendet, so schon in der Szene von Abraham und Melchisedech an der Hochwand von S. M. Maggiore-Rom.[4] Die Erscheinung gibt durch Armbewegung lebhaft ihre Zustimmung zum Vorgang kund. Wie eine antike Gottheit in den Illstrationen der Ilias oder Aeneis, meint Fr. Burgers Handbuch,[5] erscheint in Wolken die Halbfigur Christi als Vertreter des Höchsten vor Melchisedech." Im Hinblick auf die Bewirtungsszene und auf die eucharistische Beziehung zum König von Salem dürfen wir wohl an den präexistenten Christus denken. Oder, nehmen wir die Mosaiken von Monreale, deren Schema auf alte Vorbilder zurückreicht: im ersten Schöpfungsbild erscheint Gott in halber Figur, ein von ihm ausgehender Strahl mit der darin schwebenden Geist-Taube berührt das Meer, aus welchem das greise Haupt des Meergottes auftaucht. Im paliotto von Salerno streckt eine bärtige Halbfigur mit gescheiteltem Haar, dieselbe, welche in der Nebenzone von Abraham angebetet wird, aus schön gerändertem Himmelssegment den rechten Arm nach dem den Kopf umdrehenden Abraham und deutet mit der Linken auf das Opfertier.[6] In diesen und zahlreichen anderen Monumenten bleibt die Frage wohl offen, doch alles spricht dafür, daß sich Gott in ihnen repräsentieren läßt durch den präexistenten Logos. Ausnahmen würden nur die Regel bestätigen. Wie diese angeblichen Ausnahmen in ihrer Zahl sich verringern, zeigt so recht die schon erwähnte, durch Dr. P. Styger[7] erledigte Erforschung jener Szene, in der man „Gott-Vater von Kain und Abel, das Lamm und die Weintrauben empfangend" sitzen sieht. Styger hat auf allen Darstellungen des sitzenden Alten, zwölf Stücken, den ausgesprochenen Petrustyp nachgewiesen. Sehr bemerkenswert ist, was Fr. X. Kraus bei der Kain-Abelszene schreibt: „In bezug auf die sitzende Figur ist höchst zweifelhaft, ob damit der Vater dargestellt ist, wir vermuten, es handle sich um die zweite Person der Gottheit."[8]

Kapitel 4.

Die Hand bzw. der Arm Gottes.

Die Darstellungen Gottes bzw. Gott-Vaters erscheinen, wie wir sahen, als verschwindende und zwar als sehr fragwürdige Ausnahmen. Die altchristliche Kunst stellt die Gottheit dar auf symbolische Weise durch die von oben aus der Wolke erscheinende Hand. Die einschlägigen Monumente zählen nach Hunderten, im 2. Bande bei Garrucci, Storia finden wir allein über 50. Bei vielen dieser Monumenten sind wir vielleicht berechtigt, weniger an Gott an sich oder an den Vater, sondern vielmehr an den Logos zu denken und an seine Theophanien, bei einzelnen Stücken ist dies völlig sicher. Auf dem Deckel eines romanischen Elfenbeinkästchens vom Ende des 10. Jahrhunderts aus der Sammlung Streber-München sehen wir eine Verkündigung der Geburt des Joh. Bapt.[1] Ein gewaltiger Arm ragt, nicht mehr von oben, sondern von unten her, in die Szene herein, unter ihr, von der Riesenhand gleichsam geführt, ist ein geflügelter Knabe, nach Malch. 3, 1. „Ich sende meinen Engel und er wird bereiten den Weg vor meinem Angesichte." Fastlinger erklärt ganz richtig die Hand als „den noch nicht erschienenen Christus repräsentierend". Dem romanischen Künstler war das Motiv und die Idee noch ganz geläufig.

Durch die Hl. Schrift erhält das brachyologische Motiv eine außerordentliche Berechtigung. Gott tritt zwar dort bisweilen wie schon im Paradies in voller Person unter die Menschenkinder, doch der Lieblingsausdruck in der reichen biblischen Bildersprache ist doch in menschlicher Auffassung des Eingreifens Gottes die Hand, das Hauptorgan der menschlichen Tätigkeit. Vor allem in den Psalmen[2] ist bekanntlich meist nicht vom Herrn die Rede, wenn er spricht und handelt, sondern seine Hand, sein Arm, seine Rechte ist es, die Erbarmen übt, die Feinde des Gottesvolkes zerschmettert, die alles erschuf (Is. 46, 2 usw.); aus der Hand erhält Ezechiel das Buch (2, 9), in der Hand Gottes sind die Seelen der Gerechten (Weish. 3, 1), ein Bild, wie es das Mittelalter buchstäblich darstellte. Auf den Monumenten bedeutet die Hand nicht selten nur den Ausdruck des Redens, oder des Segnens, in lateinischer Form mit den ersten drei Fingern, in der Form der späteren griechischen Kirche bei verbundenem Daumen und Ringfinger, während die andern Finger erhoben sind. In den meisten Fällen jedoch wird die Kraft und Macht betont, welche der Hand, dem Arm entströmt: fecit potentiam in brachio suo (Luc. 1, 51). Gern verweilen die Exegeten gerade bei diesem Bild. So schreibt Augustin:[3] unter der Hand verstehen wir nicht ein bloßes Glied, sondern Macht, machtvolles Handeln; ebenso erklärt Chrysostomus unter der Hand wäre zu verstehen die Hilfe Gottes, seine weltschöpfende Macht τὴν δημιουργικὴν δύναμιν.[4] Das Mittelalter führt dies weiter aus.[5] Die karolingische Kunst, welche ja eigentlich nur eine Neuauflage der altchristlichen bildet und wesentlich zu keinem andern Resultate kommt, hat in ihren herr-

lichen Miniaturen dies Bild viel verwendet. Unter einer Miniatur, wo die Hand den mit ausgestreckten Armen aufsteigenden Sohn empfängt, besingt Alkuin die „weltbeherrschende Rechte des Vaters", — dextera quae Patris mundum ditione gubernat.[6] In den Skulpturen mittelalterlicher Dome begegnet uns die Hand oft, z B. am Portal zu Ferrara. Selbst Künstler, wie Fillipo Lippi, Leonardo de Vinci (Taufe Christi, Akademie in Florenz) benützten das Motiv noch; es wäre auch für die christliche Kunst unserer Tage durchaus keine Schande, dies ehrwürdige Symbol wieder zu Ehren zu bringen und bisweilen zu verwenden. Welchen Weg mußte die Kunst durchmessen von diesem Sinnbild bis zum Weltschöpfer Michelangelos, der durch den Raum hinstürmt und durch die ihm selbst innewohnende Kraft und Majestät die Allmacht und Hoheit des göttlichen Wesens offenbart! Und doch ist jene Hand, die auf alten Bildwerken mit Noe spricht, Abraham am Opfer Isaaks verhindert, Moses das Gesetz reicht, bei Taufe und Verklärung für den ewigen Sohn zeugt, Christus und die Heiligen krönt, die erste, notwendige Stufe der Entwicklung dem großen Ideale zu. Es war sicher gut, daß den Künstlern anfangs diese Einschränkung aufgezwungen, das biblische Machtsymbol als Notbehelf, als äußerste Konzession gewährt wurde in der Darstellung des machtvollen Wirkens der unsichtbaren, undarstellbaren Gottheit. Die Kunst des christlichen Altertums verstand es, die aus den Himmelskreisen erscheinende Hand in reicher Weise zu variieren.

Das älteste Beispiel, das wir besitzen, ist vielleicht das vielumstrittene Bild in S. Callisto aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts, in welchem eine Hand den Kopf eines auf einem bedrohten Schiff stehenden Oranten berührt.[8] Es bedeutet nach Wilpert die von Gott aus dem Schifflein der Kirche in die Seligkeit aufgenommene Seele des Verstorbenen. Außer dem Arm in der Höhe sieht man nur noch einen Kopf, es ist kein eigentliches Brustbild. Daß es die Gottheit bedeutet und nicht etwa einen Engel, wie Schultze[9] meint, ist zweifellos, ebenso, daß antiker Einfluß vorliegt, nach de Rossi ist es eine Symbolisierung der göttlichen Kraft. Offenbar haben wir uns die Sache so zu denken, daß es jener Handwerker in den Sakramentskapellen bei seinem klassischen Geschmack nicht über sich brachte, eine Person durch die Hand als pars pro toto vorzuführen. Ein anderes Bild der Hand allein, die Moses das Gesetz gebe, in den Kat. der hl. Petrus und Marcellinus (nach Bosio), hat Wilpert als den auf den Stern deutenden Balaam klargestellt.[10] Das frühe Vorkommen des Symbols wäre an sich nicht verwunderlich, da die erste literarische Erwähnung noch in das erste Jahrhundert fällt: Papst Clemens spricht von dieser Veranschaulichung der Gegenwart Gottes, welche von jeder Sünde und Gefahr rettet.[11]

Das Handsymbol ist keine spezifisch-christliche Erfindung. Es ist vielmehr eine internationale Erscheinung. Es findet sich im symbolischen Apparat der Sabäer, später vom Islam als Hand Mohammeds gedeutet, sehr häufig auf punischen, ja schon auf babylonischen Siegelzylindern

als göttliches Sinnbild.[12] Was Rom betrifft, heißt es in einem Panegyrikus auf Constantius, den Vater Konstantins, daß er unter die Himmlischen aufgenommen wurde, wobei ihm Jupiter selbst die Hand darbot.[13] Solch ein Vorbild heidnischer Provenienz mag dem Schöpfer des obigen San Callistogemäldes vorgeschwebt haben. Wie sich die Hand dem auf der Quadriga auffahrenden Konstantin entgegenstreckt[14] (Bronze), so auch dem auffahrenden Christus,[14] auf Sarkophagen,[15] auf dem Münchener Elfenbein[16] u. dgl. Wie auf einem Medaillon die Hand von oben Kaiser Konstantin krönt,[17] so wird Christus gekrönt durch die Hand des Vaters, während er auf dem Berge zwischen den Apostelfürsten steht (Le Blant, Gaule 38), oder auf dem sternengeschmückten Globus thront, wie in dem nicht mehr existierenden Mosaik von S. Theodoro (Garr. 252, 3). So auch in S. Prassede, wo er alle Heilige überragend als Lehrer steht (Garr. 282) und noch späteren Mosaiken, S. Maria in Trastevere u. dgl. Auch über dem Kreuz erscheint die segnende Hand, so in S. Clemente (Alinari 7177) und in Stefano rotondo, wo über dem gemmierten Kreuz noch die Erlöserbüste ist. Noch öfter dient die coronatio, die Krönung durch die himmlische Hand als besonderer Typus der Aufnahme berühmter Gottesstreiter ins Paradies, so die Krönung der hl. Agnes (Garr. 274, 1), 7. Jahrhundert. Im späteren Mosaik des Domes zu Parenzo in Istrien hält die Hand den Kranz über die thronende Maria (Garr. 276, 1), in der Topographie des Cosmas Indicopleustes, auf ein Original des 6. Jahrhunderts zurückgehend, reicht die Hand aus blauem Himmelskreis eine perlen- und rubingezierte Krone auf den Märtyrer Stephanus herab,[18] ein Medaillon zeigt die Krönung des hl. Laurentius durch die Gotteshand (Garr. 480, 8). Eine besondere Ausnahme ist ein Bild in der sogenannten Platonia von San Sebatiano: die Krönung eines links herbeieilenden jungen Mannes wird durch die aus den Wolken ragende Halbfigur Christi vorgenommen.

Auf den Sarkophagen sieht man die Rechte Gottes eingreifen meist in den Szenen vom Opfer Abrahams und der Gesetzgebung, vielfach als Pendants.[19] Seltener im Befehl an Moses, die Schuhe auszuziehen, in Krönung und Himmelfahrt Christi u. dgl.[20] Auf einem Sarkophag von Arles sieht Moses noch auf den thronenden Pharao zurück, während er bereits mit beiden Händen nach dem Buch aus der Hand Gottes greift (Garr. 308). Zweimal sind die Hände aus der Wolke zu beiden Seiten in den Zwickeln des Clipeus sichtbar, die eine links dem Moses das Buch reichend, rechts zu Abraham gewendet, der zu ihr aufblickt (Ficker, Bildwerke, 55, 184). Die Opferung Isaaks allein finden wir auf einer Reihe von Lateransark (Ficker 64, 135, 147, 178, 191, 210): diese aus der orientalisch-jüdischen Kunst in die christliche übernommene beliebte Rettungsszene galt der alten Kirche vor allem als Typus des Kreuzesopfers Christi, so schon bei Irenäus.[21] Die Gesetzesübergabe an Moses versinnbildet das durch Christus gegebene neue Gesetz — dies sind die wichtigen Gedanken, welche die beiden Szenen mit Gottes mächtiger Vaterhand so oft und eng ver-

bindet. — Das Opfer Abrahams sehen wir auch auf Elfenbeinen (Garr. 440, 1 u. 2), mit der Gesetzgebung (448, 462, 6) auch auf einem Trierer Glasdeckel mit Inschrift: Vivas in Deo, mögest du in Gott leben (Garr. 463, 1 u. 2), wobei der volle Arm aus dem geradlinig gezeichneten Himmel hervorkommt. Andere Skulpturen wären: auf einem Kapitäl des 8. Jahrhunderts nimmt die Hand die Seele der hl. Julie als Taube in Empfang, auf einer langobardischen Altarmensa der gleichen Zeit reicht sie auf den zwischen Cherubim in der Mandorla thronenden Christus herab (Garr. 409, 424, 1), auf dem Münchener Elfenbein (495, 4) ergreift sie die Rechte des auffahrenden, unbärtig-jugendlichen Christus, sie ist schützend ausgestreckt über die Märtyrer Gervasius und Protasius (478, 40, Gemme des 4. Jahrhunderts), sie wendet sich gegen den Brudermörder Kain (447, Pariser Evang. Deckel) usw.

Auffallend ist in manchen Skulpturen das Streben, die Macht Gottes, durch abnorme Vergrößerung der Hand auszudrücken, z. B. Le Blant, Gaule, S. 63, Fig. 75, auf Elfenbeinen und Lampen, Garr. 443, 444, 364, 3, 375, 2 usw.). Nachklänge aus der Antike sind auch hier unverkennbar — wie auch in der Verfallzeit der musivischen Kunst das Christusbild übermenschlich, gleich dem mächtigen Götterbild aus der Tempelzelle, feierlich und wuchtig aus dem Goldgefunkel der Apsismosaik hervorleuchtet. — Unter den Mosaiken steht an der Spitze das ehrwürdige Kunstwerk von S. Pudenciana, das älteste der erhaltenen großen römischen Mosaiken (unter Papst Siricius 384—399). Es ist freilich stark restauriert und verkürzt. De Rossi (Musaici) stellte fest, daß über dem gemmierten Kreuz die Hand Gottes angebracht war, sicher ein Vorbild für ähnliche leider verlorene Werke in Rom, Capua und Mailand. Die Hand gehörte auch zur symbolischen Dreifaltigkeitskomposition in der Apsis der von Paulinus in Nola 400—403 erbauten Felixbasilika.[22] Der Erbauer schreibt zwar in seinem Brief an Sulpicius Severus von der aus dem Himmel tönenden Stimme des Vaters — vox Patris coelo tonat[23] — aber darunter ist keine Inschrift, sondern eben die Hand zu verstehen. Denn das Mosaik von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, das in vielen Details mit dem des Paulinus verwandt ist, zeigt ebenfalls die Hand. Im 6. Jahrhundert, da sich mit dem Apsiswerk von Cosmas und Damian (Garr. 253) so viel verändert und der majestätische Christus, nur mit der gläubigen Gemeinde verkehrend, repräsentativ in der Höhe schwebt, wollte man auf die Hand des Vaters, die den Sohn verherrlicht, erst recht nicht verzichten: wie in Cosmas und Damian, der Abendröte, der scheidenden Sonne altchristlicher Kunst, so in seinem Nachbilde in S. Prassede, dem Morgenrot eigentlich mittelalterlichen Schaffens und manchen anderen (Garr. 186, 192, 194, 252, 3, 274, 1 u. 2). In S. Vitale-Ravenna nimmt die Hand das Opfer Abels und Melchisedechs gnädig auf, im ersten Zwickel spricht sie mit dem eben die Schuhe ausziehenden Moses, links an der Wand erhält Moses die Rolle aus der Hand, die mit schwarz-gold-schwarzen Aermeln aus der Wolke erscheint, in der Abrahamszene zeigt sich die mit zwei Bandstreifen gezierte Hand in rotweißer Wolke (Garr. 261, 262, 1, 2).

In Apollinare in Classe, wo wir ebenfalls letztere Szene finden, kommt im Apsismosaik aus dem mit weiß, rosig und lichtblau schattierten Gewölk belebten Goldgrund die Hand mit goldigbraunen Aermeln und geschlossenen Fingern zum Vorschein (Garr. 265, 1). Immer neue Farbenabstimmungen wissen die Künstler den Wolken und Aermeln zu geben, wozu noch der verschiedene Gestus der Hand kommt. In den Taufkirchen-Mosaiken durfte die Hand als Zeugnis des Vaters nicht fehlen; in der Decke von S. Giovanni in Fonte beim Dom von Neapel z. B., aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, hält die Gotteshand die Krone über dem Monogramm Christi. Daß die byzantinische Kunst, welche einer persönlichen Darstellung Gottes noch weniger geneigt war als die abendländische, unser Symbol gerne anwandte, kann man in Monreale sehen, in Szenen des alten und neuen Testaments. (Phot. Alinari 33304.)

Endlich die Miniaturen: in der Wiener Genesis (5. oder 6. Jahrhundert) erscheint die Gotteshand dem gefallenen Menschenpaar; Blatt 2 schaut Noah mit den Seinen zu ihr empor, Blatt 7 schwebt sie aus einem blau und weiß geränderten Halbkreis über Noahs Altar, sie erscheint Abraham im Traum, zeigt ihm die Sterne als Sinnbild seiner Nachkommenschaft, spricht mit Jakob. Eine ganz eigene, unbeschreiblich schöne und mannigfaltige Welt für sich in den Miniaturen ist die Farbenpracht der Zonen und Segmente, aus welchen heraus die Rechte des Allerhöchsten redend, befehlend, helfend, strafend eingreift.[24] In der Cotton-Bibel ruft sie den schlafenden Abraham, in der Josuarolle,[25] ebenfalls aus dem 5. oder 6. Jahrhundert, gebietet sie dem Josue, über den Jordan zu gehen, ist da, wenn er opfert, um Hilfe fleht u. dgl. Im Cambridge-Evangeliar, wohl einem der Codices, die Gregor der Große 601 dem Abt Augustin nach England schickte, ist im zweiten illustrierten Blatt, der Oelbergszene, die Hand des Vaters mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet. Besonders oft wird das Symbol verwendet in der Topographie des alexandrinischen Indienfahrers Cosmas:[26] um den Eindruck des Eingreifens zu verstärken, zucken aus der Hand mit rotem Aermel Strahlen, die Abraham, den nimbierten Greis, vom Opfer abhalten. Die Hand Gottes empfängt u. a. den himmelfahrenden Elias, reicht die Rolle in der Vision Ezechiels und krönt den Stephanus.[27] Wertvoll ist im Ashburnham-Pentateuch Blatt 17, wo in der Mosesgeschichte die Wolkensäule, eine weiße Riesenfackel von zwei großen Händen getragen wird: die Hand spricht auch zu Abimelech, im letzten Blatt segnet sie über einem giebelhausartigen Tabernakel Moses und die 70 Aeltesten. Je mehr wir uns entfernen von der altchristlichen Epoche, desto mehr Aenderungen fallen uns auf: die Strahlen aus der Hand werden beliebter, das Handsymbol erobert ganz neue Szenen. In den Pitture dell Ottateuco Vat. 740 z. B. sendet die Hand des Herrn schützende Strahlen auf die durch eine mandorlaartige Wolke gegen die Steinwürfe gedeckten Männer Aaron, Josue und Kaleb, ja sie schleudert selbst einen Hagel von Steinen gegen die Feinde.[28] Nun mißbraucht die Kunst schließlich das ehrwürdige biblische Machtsymbol, indem die Gotteshand

den Sperr schwingt usw. (Tikkanen, Utrechter Psalter), doch gibt es noch zahlreiche liebliche Bilder: wie z. B. der Mönch von Bobbio in zarten irischen Farben die Hand Gottes malt über dem thronenden, zitherspielenden David.[29] Schließlich tritt überhaupt eine Schwächung der Tradition ein: im berühmten Pariser Kodex mit den Homilien des hl. Gregor von Naz. erscheint in der Szene mit dem Dornbusch nicht mehr die Hand, sondern der Engel, später Maria mit dem Kind u. dgl. Die Bibel Karls des Kahlen[30] würde uns zeigen, wie eine Reihe anderer illustrierter Codices, wie die Blüte des Handsymbols durch die karolingische Renaissance ungehemmt weitergeht und so ein wesentlicher Abschluß altchristlicher Auffassung um Jahrhunderte hinausgeschoben ist.

Wir müssen hier abbrechen. Ein ganzes Büchlein ließe sich schreiben über die Gotteshand in der Kunst. Wir mußten wegen der überragenden Bedeutung des Motives eine größere Anzahl von Beispielen anführen. Deren ungeheure, unübersehbare Zahl beweist eben, daß fast das ganze erste Jahrtausend Gott lediglich in diesem Symbol als darstellbar sich dachte — die Theophanien des Logos ausgenommen.

II. Teil.

Christus, der göttliche Erlöser.

Einleitung.

Der Glaube der ersten Jahrhunderte an die Gottheit Christi.

„In ihren Morgenliedern preisen die Christen Christus als ihren Gott", schreibt Plinius an Kaiser Trajan.[1] Auf Christus, den Gottessohn, setzten die Christen in der Verfolgung ihre Hoffnung. SPES IN DEO CHRISTO (Unsere Hoffnung ruht in Christo, unserm Gott) schrieb man auf die Gräber; ΦΩC ΤΩΝ ΘΑΝΟΝΤΩΝ, als „Licht der Verstorbenen" wird Christus bezeichnet am Epitaph von Autun. Ueberaus groß ist die Zahl der Grabschriften aus den ersten Jahrhunderten, in welchen die Christen ihrem Glauben an die Gottheit Christi Ausdruck verliehen, wobei nicht selten, längst vor Konstantin, der abgekürzte Name Christi im Text sich findet: IN D CRISTO, in Gott oder im Herrn Christus, IN $\overset{P}{\underset{X}{}}$ DEO; Balentine vivas (mögest

du leben in ☧ DEO! ΕΝ ΘΕΟ ☧: Ἐν κυρίῳ ἡμῶν Θεῷ Χριστῷ, Ζῆς ἐν Θεῷ κυρείῳ Κρειστῷ (mögest du leben in Gott, unserm Herrn Christus), Marciano filio benemerenti (in) ☧ DN (s. Sohn M. in Christus, unserm Herrn); vom Jahre 268 oder 269) Δοῦλος τοῦ κυρίου Εἰησοῦ ☧ (Diener des Herrn Jesu Christi) usw.

Diese Beispiele lassen sich beliebig vermehren.[2] Auch das heidnische DMS (den göttlichen Manen geweiht) schrieben die Christen gewiß nicht aus reiner Gewohnheit auf die Grabplatten. Wir dürfen annehmen, daß man dieses feierliche antike Sigle umdeutete in Deo Magno ☧ oder Deus Magnus Christus Salvator (Titus II, 13 = dem Großen Gott, Jesus Christus. — Der Große Gott, Christus, unser Erlöser.[3] Ein merkwürdiges Monument als Zeugnis des Glaubens an die Gottheit Christi ist die Spottschrift eines der Pagen des kaiserlichen Pädagogiums: „Alexamenos betet seinen Gott an" unter dem am Palatin gefundenen, im Thermenmuseum befindlichen Spottkruzifix.[4]

In den Zeiten der Urkirche finden wir den unwandelbaren, in seiner Schönheit und Kraft sich entfaltenden, doch keinem Entwicklungsgesetz unterworfenen Glauben an Christus, der da ist gestern, heute, Gott, hochgelobt in Ewigkeit, wie er noch in unseren Tagen lebt in der Kirche; er leuchtet aus der auf apostolischen Ursprung zurückgeführten Liturgie mit dem eucharistischen Christus als Mittelpunkt, er tritt uns entgegen im Leben der Christen, die nach dem Wort des Apostelschülers Ignatius durch die Taufe Christophori, Christusträger, begeisterte Nachfolger Christi werden. Dieser Glaube an die Gottheit Christi, unzertrennbar vom Glauben an den dreifaltigen Gott, bildet den Kern, das Herz in der Theologie der vornycänischen Väter, er ist niedergelegt in den ältesten, echten Märtyrerakten: nach Verkündigung des Todesurteils spricht Justin, der greise Philosoph, zum heidnischen Richter: „Wir glauben an Jesus Christus, den Sohn Gottes, von dessen Gottheit ich in meiner Schwachheit nicht hoch genug reden kann."[5] Dazu kommt nun die schlichte, altchristliche Kunst, die nichts zu tun hat mit den schemenhaften Karikaturen des modernen Jesusbildes und der Deutung ungläubiger Archäologen.

Angesichts der vielen altchristlichen Epitaphien, welche den Glauben an die Gottheit unzweideutig aussprechen, können wir, ohne den Vorwurf tendenziöser Auslegung auf uns zu laden, von vornherein erwarten, daß die Christen in der Darstellung ihres Herrn und Gottes dessen göttliches Wesen auszudrücken versuchten, soweit es der altchristlichen Kunst möglich war und die Zeitumstände, die kirchliche Arcandisziplin es gestatteten. Um nur ein Beispiel gleich vorwegzunehmen: es betritt ein Christ am Ende des 3. Jahrhunderts die berühmte Kammer 54 in der Katakombe der HH. Petrus und Marcellinus und betrachtet, wohlvertraut mit dem Wort der Heiligen Schriften, deren schlichte Fresken.[6] Er sieht als Eingangsszene die Verkündigung: „Er wird der Sohn des Allerhöchsten genannt werden"; „das Wort ist Fleisch geworden" (L. 1, 31—33; Jo. 1, 14). Es folgt das Bild der drei Weisen, wie sie im Licht des Sternes wandeln, dem „neugeborenen König" mit ihren Ge-

schenken huldigen und das Kind anbeten als „das wahre Licht, welches alle Menschen, die in diese Welt kommen, erleuchtet" (Jo. 1, 9.) Darauf die Taufe mit der feierlichen Erklärung der Gottheit Christi durch den Vater (Mt. 17, 5); dann drei Heilwunder am Gichtbrüchigen, an der Blutflüssigen und am Blinden. Gerade sie heilt der Herr ob ihres Glaubens an ihn und er beruft sich auf diese Werke, auf daß alle glauben, daß er im Vater und der Vater in ihm ist.

Ferner erblickt man Christus als göttlichen Richter, da ihm der Vater alles Gericht anvertraut hat; der Verstorbene ist als Beter dargestellt. Das Urteil war für ihn günstig, denn er hat an den guten Hirten geglaubt, dessen Bild auf zwei Ecken der Kammer gemalt ist. Eben diese Katakombe enthielt die Grabschrift eines Jucundianus, welcher durch den Glauben an Christus eingegangen ist zum Leben im dreieinigen Gotte: JVCVNDIANVS . . . credidit in CRISTUM IESVm vivit (?) in patrE ET FILIO ET I SPiritu Sancto. (J. glaubt an Chr. J. und lebt im Vater, im Sohn und im Heiligen Geist.)[7]

Ein wichtiges Problem, vom Schöpfer-Logos oder präexistenten Christus, das auch hieher gehört, wurde schon im ersten Teil behandelt. Wir werden uns im folgenden einen Ueberblick verschaffen, in welch mannigfaltiger Weise die ältere christliche Kunst es versuchte, das göttliche Wesen und Wirken des Erlösers, sei es in Symbolen, sei es an seiner menschlichen Person zum Ausdruck zu bringen.

---

a) Symbole.

Kapitel 1.

Andeutung der Gottheit Christi durch das Fischsymbol.[1]

Dem Vorgang des Erlösers entsprechend, der sich so oft der symbolischen Sprache bei Auslegung und Entwicklung der heiligen Wahrheiten bedient, bezeugen die ältesten Denkmäler der Kirche in Schriften und Monumenten eine so reiche und tiefe Erkenntnis und einen so ausgedehnten Gebrauch der Symbolik, daß keine Zeit sie darin erreicht oder übertrifft.

Das wichtigste und vielleicht älteste aller Sinnbilder ist der Fisch, bei welchem es sich allerdings streng genommen mehr um die bildliche Wiedergabe des Bekenntnisses zu Christus handelt. Höchst wahrscheinlich in Alexandrien (Aegypten), und zwar schon im 1. Jahrhundert ist das bekannte Fisch-Akrostichon entstanden: Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστός) Θ(εοῦ) Υ(ἱός) Σ(ωτήρ) - Jesus Christus Gottes Sohn, Erlöser. Nach Dölger

scheint das Akrostichon früheſtens unter Kaiſer Hadrian (117—138) aufgekommen zu ſein. Eine Reihe von Väterſtellen (Clemens von Alexandria, der in Alexandrien geborene Origines, Tertullian uſw.), Inſchriften und Kleindenkmäler zeigen, daß das IXΘYC (= Fiſch)-Akroſtichon ſehr bald auch bildlich aufgenommen wurde unter der Geſtalt des Fiſches.[2] Auf den Inſchriften wird das Bild im 4. Jahrhundert immer ſeltener. Statt des Fiſchſymbols wird vom Ausgang des 2. Jahrhunderts an manchmal auch das Bild des Delphins angewendet, was aber mit deſſen Bedeutung als freundlicher Retter aus Meeresnot nichts zu tun hat.

Abb. 12.

Mehrere Fiſche können wohl das Wort Tertullians (ca. 200) illuſtrieren: „Aber wir Fiſchlein werden gemäß dem Ichthys, unſern Jeſus Chriſtus, im Waſſer (der Taufe wieder) geboren.“[3] Meiſt aber handelt es ſich um den Chriſtus-IXΘYC, der aus ſymmetriſchen Gründen mehrmals den gleichen Gegenſtand ziert: eine Gemme des Britiſchen Muſeums zeigt zwei palmenflankierte Fiſche, über welchen zwei Tauben auf einem kreuzförmigen Anker ſitzen, ein bildſymboliſches Gebet: der IXΘYC ſei unſere (= Tauben)[4] Hoffnung (= Anker, darin wir ſiegen (= Palmen). Aehnlich ſieht man in der Katakombe von S. Gennaro, Neapel, je einen Fiſch gemalt zu den Seiten des Ankers u. dgl.[5] (Abb. 12.)

Das chriſtliche Volk ſah im Bilde des myſtiſchen Fiſches ein geheimnisvolles Bild des wahren Gottesſohnes, des wahren

göttlichen Erlösers. In Wort und Schrift wurde beständig das Fisch-Akrostichon erklärt. So schreibt Optatus: Dieses Fisches Namen, nach der griechischen Benennung IXΘYC, bedeutet, in seinen einzelnen Buchstaben eine Reihe heiliger Namen, im Lateinischen Jesus Dei filius, Salvator, Jesus, Gottes Sohn, Heiland.)[6]

Auf alexandrinischen Münzen unter Domitian (81—96), dem Sohne des Vespasian, stand: Der allmächtige Kaiser, Gottessohn, Domitian Seb. Germ.". Dieser Titel des Kaisers = Gottessohn war damals sehr wenig feierlich, doch mag das IXΘYC-Akrostichon in bestimmten Gegenden ein christlicher Protest gewesen sein gegen die heidnische Formulierung des Kaiserkultes. Später fügte man dieser Formel auch bei σωτήρ (= Retter). Augustus bereits ließ sich gerne Heiland nennen, d. h. Retter aus zerrütteten staatlichen Verhältnissen. Christus aber war in den Augen der Christen der Seelenheiland, der göttliche ἰατρός = Arzt, unendlich erhaben über den Heilgott Asklepios, er war der θεὸς-σωτὴρ – der zum Heil der Welt menschgewordene Gottessohn, der ΣΩTHP = Heiland schlechthin. Auch hierin wieder bildete die Ichthys-Formel einen stillen Protest und das Fischbild auf Grabschriften, Ringen usw. erweckt so in jedem Christenherzen das Bekenntnis des schönsten und bündigsten Credo.

In den heidnischen, syrischen Kulten zu Ascalon und Hierapolis wurde der Fisch als Opferspeise besonders zubereitet und war als heiliges Mahl den Priestern der Göttin vorbehalten.[7] So wurde das christliche Fischmysterium, das Ichthys-Akrostichon, zur Opposition gegen die heidnischen Fischmysterien; das Bild des Fisches auf den altchristlichen Monumenten war in den Augen der Gläubigen ein geheimnisvolles Symbol des eucharistischen Christus und des größten Wunders, das er kraft seiner Gottheit aus Liebe zu den Menschen wirkte. Um die Wende des 2. Jahrhunderts haben die Missionäre bereits im Interesse der Ausbreitung des Christentums die Eucharistie als das wahre Fischmysterium, als „den einen reinen Fisch" verkündet; und auch in Rom, dem Mittelpunkt der christlichen Gemeinde, wo alle Mysterien des Morgenlandes freudige Aufnahme fanden, bürgerte sich die mysterienartige Sprache vom Christus-Ichthys ein.

Besondere Erwähnung verdienen die uralten Inschriften des Aberkios und Pektorios. Die christliche Grabschrift des Aberkios von Hierapolis, ca. 180 verfaßt, zeigt mit ihrer Beziehung zur Eucharistie, daß das Symbol ἰχθύς = eucharistischer Christus längst im 2. Jahrhundert gang und gäbe war: überall bot ihm der Glaube „als Speise den Fisch von der Quelle", den „überaus großen und reinen, den Gefangenen der heiligen Jungfrau"; (Zeile 31/32) reichte nun dar den Freunden zum ständigen Mahle eine Mischung von köstlichem Wein und Wasser gebend mit Brot; das gleiche, was Justin längst geschrieben: daß das eucharistische Brot . . . der eucharistische Mischwein nach der priesterlichen Danksagung „des fleischgewordenen Jesu Fleisch und Blut", das ist Christus selbst sei (Apol. 1, 65). Die ebenso ehrwürdige Pektorios-Inschrift besagt: Des Heilands süße Speise empfang, iß, trink

nachdem du ihn genommen, den Ichthys, den du hältst in Händen; o Ichthys, begnadige mich, ich sehne mich, mein Herr und Erlöser. Auf Christus, den eucharistischen, vertraut Pektorios auf seiner Grabschrift, wie es Irenäus schon so klar ausgesprochen: „Wie das Brot aus der Erde, wenn es die Anrufung Gottes empfängt, nicht mehr gewöhnliches Brot ist, sondern Eucharistie . . . so sind auch unsere Leiber, wenn sie an der Eucharistie teilnehmen, nicht mehr dem Verderben unterworfen, da sie die Hoffnung der Auferstehung haben."

So können wir den heiligen Schauer nachempfinden, der den Christen des 3. Jahrhunderts überkam, wenn wir wie er durch die dunklen Gänge von S. Callisto nach der Lucinagruppe gelangen und die eucharistische Heilsspeise gemalt sehen, die Fische, vor jedem der brotgefüllte Korb, durch dessen Lücken ein Glasgefäß mit rotem Inhalt schimmert.[8] Das gleiche gilt vom Fisch gewisser Mahlszenen.

Das Bild des Fisches auf den altchristlichen Monumenten — das ehrwürdigste, geheimnisvolle Bild der Gottheit Christi, des wahren göttlichen Erlösers!

Eine gewisse Beeinflussung durch die heidnischen Kulte ist nicht zu leugnen; manche heidnische Sitte, wie Milch- und Honiggenuß bei der Taufe, ging in den christlichen Kult über. Aber das christliche Fischsymbol als solches hat seinen rein christlichen Ursprung in den Worten Christi selbst, da er am See Genesareth seine Apostel zu Menschenfischern machte und unter dem Bilde eines Netzes mit guten und schlechten Fischen das Gericht schilderte (Mt. 4, 19; M. 1, 16; Mt. 13, 17). So daß die in der Taufe völlig untergetauchten Neophyten als „im Wasser schwimmende Fischlein" erschienen und Clemens von Alexandrien Christus selbst besang als den „himmlischen Fischer", der mit süßem Leben die heiligen Fische an sich lockt.[9]

Kapitel 2.

Christus als der gute Hirte.[1] (Orpheus).

Ein Gang durch die römischen Katakomben sagt uns, daß der pastor bonus (= guter Hirte) die populärste und sympathischste Figur der ersten christlichen Kunst war! Auch die älteste: Ende des 1. Jahrhunderts waren in der Domitillakatakombe bereits mehrere Fresken vorhanden, zirka 200 schmückte das Bild nach dem Zeugnisse Tertullians schon die Abendmahlskelche.

Zu den frühesten Darstellungen gehören das Bild von Neapel, das von der Katakombe von Cyrene (Garr. Taf. 105), etwa aus der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts und die leider sehr zerstörten Gemälde der Katakomben von Alexandrien.

Eindringlicher fast noch als die christliche Predigt wirkte auf die Heidenwelt das Bild des guten Hirten; darum wollte der Heidenchrist

das unvergeßliche Bild dessen, der ihm im Leben Führer gewesen, auch an den Wänden seiner Grabkammern haben. Möchte doch heute dies Bild wieder aufleuchten recht oft und eindringlich, denen zum Zeichen, die sich nicht mehr beugen wollen unter das süße Joch des großen Seelenhirten aller Zeiten, der mit seinem Hirtenwort und Hirtenstab das stolze Rom bezwungen!

In der Christengemeinde von Alexandrien hat das Hirtenideal als literarische Gattung und wohl auch als Vorwurf der christlichen Kunst seine Ausbildung gefunden,[2] vor allem durch Judenchristen. Der gute Hirte in der Katakombe von Alexandrien ist das erste Bild des verheißenen Messias. In voller Gewandung mit dem Hirtenstab, trägt er die Aufschrift: „Es kam der Herr des Himmels, um zu weiden das Volk Israel" (Kön. III 12, 16; Ezech. 34, 13). Schon David vergleicht Gott mit einem Hirten, der für alle Bedürfnisse seiner Herde sorgt: „Der Herr ist mein Hirt und nichts wird mir mangeln" (Ps. 22, 1). Weil das Volk vernachlässigt war, „wie Schafe, die keinen Hirten hatten" (Mt. 15, 54; 26, 6; 9, 36), so erfüllte sich, was Jehova durch Ezechiels Mund verheißen: „Ich selbst werde meine Schafe weiden." Der Messias nennt sich den guten Hirten, der die verlorenen Schäflein mit Freuden auf seinen Schultern zur einen Herde trägt. „Ich gebe mein Leben für meine Schafe, ich gebe ihnen das ewige Leben und sie werden nicht verloren gehen in Ewigkeit" (Jo. 10). Christus ist der große Hirt der Schafe (Heb. 13, 20), er ist der Hirt der katholischen, über den ganzen Erdkreis verbreiteten Kirche", wie er in den zirka 155 verfaßten Martyrerakten des hl. Polykarp genannt wird, der Völkerhirte des neuen Israel: „Unser Herr Jesus, Sohn Marias, Du wahrhaftig bist jener gute Hirte Israels" (altchristliches Gebet).[3]

Gegenüber der These, der gute Hirte in der altchristlichen Kunst sei eine heidnische Schöpfung, muß zugegeben werden, daß die Gleichnisse Christi in der Kunst fast keine Verwendung erfahren; doch hier hat zweifellos das Lukassche Heimtragen auf den Schultern (15, 5) einzig und allein die sepulkrale Kunst beeinflußt: Der Gotthirte führt das Schäflein ins Paradies, die Errettung der Seele aus dem Tod ins ewige Leben durch die Allmacht und Liebe Gottes, ein ergreifender und klarer Ausdruck der christlichen Auferstehungshoffnung, des Glaubens an eine glückliche Ewigkeit und an die Gottheit Christi. Bisweilen gesellt sich auf Fresken und auch Sarkophagen (Forum, Lateran) die Seele des Verstorbenen als Orans (Figur mit zum Gebet aufgespannten Armen) hiezu, welche der gute Hirte als Seligmacher, als Gottheiland ins Paradies geleitet. Eine Zurückführung auf den widdertragenden Gott Hermes, der, völlig nackt, als Schutzgott des Kleinviehes galt, ist unannehmbar.[4]

Eine rein äußerliche Beeinflussung durch den Geist der antiken Kunst muß dagegen ohne weiteres zugestanden werden. Ohne den reichen Bildstoff des antiken Hirtengenres hätte der christliche Hirtengedanke gewiß keinen so schönen bildlichen Ausdruck gefunden. Noch

im Hauptgang der Katakombe von Domitilla ist der gute Hirte im Gesichtspunkt des Ornamentes genrehaft in die Landschaft aufgenommen. Insofern will der Gotthirte keine christliche Originalschöpfung sein. Wie das Motiv gerade zur Kaiserzeit in den Hirtenszenen auf der Bühne populär war, so war dem antiken Maler christlicher Konfession äußere Auffassung und Technik des Typus aus der Schule, aus der hellenistischen Idyllenmalerei vertraut. Der Typ brauchte nur mit christlichem Geiste erfüllt zu werden. — Damit ist aber keineswegs gesagt, daß alle Hirtenbilder, welche dem christlichen Kunstkreise angehören, jenen sepulkralen Jenseitscharakter tragen. Neben ihnen fallen uns auch solche auf, welche, analog den antiken, rein weltlichen Charakter haben. Es gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit, eine Scheidung bzw. Aufzählung der religiösen und nicht religiösen Hirtenbilder zu versuchen. (Abb. 13.)

Abb. 13. Von einem Lateransarkophag.

So war das Hirtenbild wie kein zweites Motiv dem Vorstellungskreise von Heidenchristen wie Judenchristen angepaßt. Einerseits gänzlich harmlos und unverfänglich für das Auge des christenfeindlichen Heiden, gab es anderseits die Stimmung der ersten christlichen Jahrhunderte in prägnanter Weise wieder. Scheinbar in keiner Weise das göttliche Wesen Christi offenbarend, brachte der lammtragende schlichte Hirte doch in den Augen des Eingeweihten die Natur und Sendung des Gottmenschen, der als σωτὴρ, als Retter von Leib und Seele Auferstehung und Unsterblichkeit garantiert und wirklich verschafft, in einer so sinnigen Art zum Ausdruck, wie kein anderes Sinnbild es vermochte: eine ideale Verkörperung der christlichen Heilsidee, wie sie die älteste christliche Literatur (Klemens von Rom, der „Hirte des Hermas") ausgemalt hatte im Anschluß an das Evangelium (L. 15, 4; Mt. 15, 24, vor allem aber Joh. 10, 1—27; 21, 15—17). Vor diesem lieblichen Bilde der Gottheit betete die christliche Gemeinde: „Rette und befreie, o Herr, Du wahrer Gott, Deine Herde von allen schädlichen, todbringenden Plagen! — Laßt uns Gott bitten, er möge den Verstorbenen, den der gute Hirte auf seinen Schultern heimtrug, an der Gemeinschaft der Heiligen teilnehmen lassen!"[5] Wie trefflich ergänzte auf einer bekannten Grabplatte der Domitillakatakombe das Bild des guten Hirten mit Stab und Flöte unter seinen Schafen

den nebenstehenden Wunsch der Hinterbliebenen: „Gerontius, mögest Du leben in Gott, möge Dich Dein Erlöser, der Gotthirte Christus, hinübergeleitet haben aus dem Tode dieser Erde zum Leben in Gott, ins Paradies, in die Versammlung aller, die in Christo ruhen!“[6] Ganz offenbar will durch die häufig sichtbaren Pflanzen oder beiderseits der Szene stehenden Bäume die Paradiesesflur charakterisiert sein — ob nun die Erinnerung an das heidnische Elysium mit seinen grünen Rasenflächen die Darstellung beeinflußt oder nicht, ist von geringer Bedeutung.[7]

Ueberaus einfach ist das Motiv, der Hirt unter seiner Herde, wie es in der Domitillakatakombe an der Wende des 1. Jahrhunderts, an die Szene Daniel unter den Löwen sich anlehnend, vor allen neutestamentlichen Bildern erscheint. Trotzdem überragt es an Wert unvergleichlich — gerade was die künstlerische Versinnlichung der Sendung des Gottessohnes betrifft, das erst sehr spät, in S. Ermete auftretende Lamm-Gottessymbol, ungeachtet der um letzteres sich häufenden Attribute.

Wir wenden nun der Darstellung des guten Hirten im einzelnen und etwaigen besonderen Attributen unser Augenmerk zu. Er tritt uns entgegen in kurzgegürteter Tunika, mit Gamaschen, wie sie heute noch im Süden getragen werden, manchmal mit dem pastoralen Abzeichen: Stab, Flöte, Hirtentasche oder Milcheimer. Meist trägt er ein Lamm auf den Schultern zwischen zwei oder mehreren Schafen — dies ist die ursprüngliche und eigentliche Darstellung des Gotthirten; erst später erscheint er weidend ohne Schultertier. Ausnahmsweise gesellen sich — ein leiser Rückfall zum Orpheussymbol — andere Tiere, Esel, Schweine hinzu, wie in Prätextat.[8] Fresken und Skulpturen decken sich im wesentlichen. Von den wenigen Statuen ist die eine der Lateranfiguren weitaus die älteste unnd hervorragendste, von unbestreitbar christlichem Charakter und vorkonstantinisch: eine jugendlich schöne Erscheinung; das lockenumrahmte, leicht seitwärts geneigte Haupt mit den leicht geöffneten Lippen ruft einen eigenartig anziehenden Eindruck hervor.[9] Was die musivische Kunst betrifft, so bildet gerade ein Hirtenbild vielleicht das schönste aller altchristlichen Mosaiken: in der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna über der Eingangstüre spricht er gleichsam: Ich bin die Türe zu den Schafen (Jo. 10, 7, 9) — wahrlich die trostreichste Darstellung des Erlösers in einer Grabkammer.[10] Eine Prachtgestalt unter lichtblauem Himmel und einfacher Landschaft, die schlanken Glieder eingehüllt in die mit dunkelblauem Clavi geschmückte goldene Tunika; auch das dunkelpurpurne Pallium zeigt sich. Langes goldbraunes, gescheiteltes Lockenhaar umrahmt das bartlose, freundliche Antlitz. So thront dieser Hirt in vornehmer Ruhe und spielt mit seiner Herde, mit der Rechten ein Schaf liebkosend, mit der Linken das Stabkreuz haltend. Diese herrliche Gestalt mit Nimbus, Purpurkleid und Goldkreuz ist kein gewöhnlicher Hirte, das ist nicht mehr die schlichte Allegorie, wie wir sie im Dunkel der Katakomben, auf den Sarkophagen finden, das ist der Gottkönig, dessen wunderbare Erscheinung vorübergehend auf Erden weilt, der den Blick emporgerrichtet hält nach dem ewigen Jerusalem,

wohin er liebkosend seine Herde führen will — das ist bereits Christus selbst.

Jenes einzigartige Hirtenmosaik der Galla Placidia gehört schon in ein anderes Kapitel: es ist nicht mehr das Lieblingsbild der Urkirche, der Hirt, welcher die Schäflein um sich sammelt, es ist der Herrscher, dem die Welt zu Füßen liegt, der königliche Gottessohn.

Der alte Hirtentypus war gegenüber der Uebermacht des realen Christusbildes in der nachkonstantinischen Zeit immer unverständlicher geworden, er stirbt im 7. Jahrhundert aus in der altchristlichen Kunst.

Eine außerordentliche Bedeutung des altchristlichen Hirtenbildes müssen wir gesondert betrachten: Der Gotthirt, nicht mehr im ältesten Typus des Gottessohnes als Seelenführer im Paradies, sondern als Pädagog, als Vermittler himmlischer Weisheit. Ein Motiv, das zurückreicht in die Gedankenwelt des ältesten alexandrinischen Christentums. Es macht sich wohl auch bemerkbar in der Gestalt des Orpheus und des guten Hirten, zu welchem das Tierauditorium aufmerksam lauschend aufblickt; aber es tritt doch erst deutlicher in die Erscheinung, seitdem in der Friedensperiode vor der diokletianischen Verfolgung das neue nicht-allegorische Ideal des göttlichen Lehrers inmitten seiner Jünger eine selbständige künstlerische Verkörperung gefunden.

So tritt uns in der Katakombe von Prätextat der hl. Hirte, als solcher durch das Christusmonogramm beglaubigt, als Lehrmeister entgegen.[11] Ein Lamm blickt zu ihm auf und eine runde capsa mit Schriftrollen steht neben ihm: sie enthält die heilbringenden Satzungen, welche das Lamm von seinem Meister empfangen. So nennt sich auch der phrygische Bischof Aberkios um 200 mit Stolz einen „Schüler des heiligen Hirten, der ihn glaubwürdige Wissenschaft gelehrt habe". Am Kindersarkophag des Museums von Ravenna wird die Eigenschaft des Gotthirten als Lehrers umständlich kommentiert: der göttliche Pädagoge befindet sich neben ihm und ein Lamm trinkt aus den Wassern des Lebens

Am Sarkophag von La Gayole, vielleicht noch aus der Zeit der Antonine, unterweist Christus einen Knaben, der gute Hirt ist nicht mehr zu sehen.

Orpheus.[12]

Unter den christlichen Schriftstellern herrschte große Unklarheit über die Stellung, die man der nur vorübergehend in den christlichen Vorstellungskreis eingedrungenen antiken Figur des thrakischen Sängers Orpheus gegenüber einnehmen solle. Durch Hymnen, die dem göttlichen Sänger unterschoben wurden, ließ sich Justin der Märtyrer[13] mit anderen irreführen und hielt ihn für eine Art Propheten, der, in Erkenntnis des polytheistischen Irrtums, sich zum Christentum bekehrt und seinem Sohn Musäus sowie anderen Zuhörern den einen Gott verkündet habe. Orpheus wurde mit den Sybillen auf gleiche Stufe gestellt und vielfach apologetisch verwertet. Besonders den gebildeten Griechenchristen erschien Orpheus sympatisch, von dem sie aus Schilde-

rungen ihrer Maler und Dichter wußten, daß er durch die Macht seines Zauberliedes selbst die unerbittlichen Todesgötter erweichte. Noch Calderon fand Gefallen an dem Sänger, in seinem Fronleichnamsspiel ist Orpheus Brecher der Pforten der Unterwelt, Vorbild des mächtigen Schöpferwortes, erster Erreger der göttlichen Harmonie. Durch die naheliegende Analogie zwischen der Wirkung der Töne und der Macht des Wortes Christi geriet das heidnische Bild in die christliche Katakombe.[14] Seines idolotarischen Charakters völlig entkleidet, erregte es keinerlei Anstoß. Soweit es nicht als harmlose Dekoration aufgefaßt wurde, erkannten gebildete Gläubige darin eben ein schönes Sinnbild des göttlichen Lehrmeisters, der durch die Macht seiner Lehre alles an sich zieht, den gelehrten Justin und andere Weltweise gewonnen. So konnte auch eine kirchliche Arkandisziplin das Bild ruhig dulden. Doch erhob sich in Clemens von Alexandrien, wo vielleicht Orpheus noch in heidnischen Mysterien eine Rolle spielte, ein scharfer Gegner. Ihn empörte das Eindringen eines der Götzen, wider die er den heftigsten Krieg führte und er protestiert gegen einen Vergleich mit Christus, dem wahren göttlichen Sänger, der als Schöpfer die ganze Welt in Harmonie gestimmt habe (Cohort. I). Clemens hat sich wohl erfolgreich bemüht, gegen Orpheus das Bild des guten Hirten zu fördern.

Nur das untergegangene Fresko von Domitilla[15] und das von Jerusalem zeigen genau nach der mythologischen Ueberlieferung im Anschluß an die pompejanischen Malereien verschiedene Arten von Tieren um den Halbgott versammelt. Wilpert unterscheidet den Typ des thrakischen Sängers ohne Schafe und die Verquickung der Orpheussymbole mit denen des guten Hirten.[16] Schon die älteste Darstellung am Deckenbild von S. Callisto[17] und die meisten andern lassen die Tendenz ersehen, daß man mit dem Orpheus βουκόλος, Hirtengott, den göttlichen ποιμήν, den Gotthirten Jesus Christus versinnbilden wollte. Ganz von selbst, ohne literarische Nachhilfe, hat die Gestalt des heiligen Hirten immer größere Bedeutung erlangt. Daß man aber die lehrreiche Analogie mit Orpheus nicht vergessen konnte, zeigt u. a. ein Wort des Eusebius von Cäsarea: „Orpheus hat durch das Spiel der Lyra die wilden Tiere bezähmt, durch den Zauber seines Gesanges sogar Eichen bewegt, ihm zu folgen. Noch Höheres tat das allweise Wort Gottes: um das Verderben der Menschen zu heilen, nahm es das in seiner Weisheit selbst gefertigte Instrument, die menschliche Natur an und spielte auf diesem Instrument eine bezaubernde Musik, durch welche es die Sitten der Griechen und Barbaren besänftigte, indem es die wilden und tierischen Instinkte ihres Geistes mit der Medizin der himmlischen Lehre heilte.“[18] Aus solchen literarischen Auffassungen geht hervor, daß „die übliche unmittelbare Parallelisierung mit Christus“ (Wilpert I 242) doch nicht so ausgeschlossen ist, wie V. Schultze meint.[19]

Der königlichen Herde Hirt, der Jugend Leiter,
Hirt und Vater, himmlischer Fittich der geweihten Herde,
Führe uns, o du der geistigen Schafe Hirt!

(Clemens v. Alexandr.)

Kapitel 3.

Das Gotteslamm.[1]

Das Lamm versinnbildet zunächst die Gläubigen, wie auf dem sehr alten Fresko der Lucinagruft: zwei Lämmer neben einem Gefäß, oder in der Domitilla-Katakombe: Lamm mit Hirtenstab und Eimer; ebenso sinnbildet auf den Grabschriften das ruhende Lamm, nicht selten verbunden mit Taube oder Anker, den Friedensschlaf des Toten in der Hoffnung des Herrn.

Sehr selten, wie auf dem Grabstein des Faustinian, bezieht sich das Lamm auf den guten Hirten selbst.

Was die Bibel betrifft, ist es neben Ap. 5, 6; 6, 16. 4; I. Kor. 5, 7; Act. 8, 32; Jo. I, 29. 36; I. Petr. I, 19, nur Jo. I, 29, wo Christus ausdrücklich als das Lamm Gottes bezeichnet wird. Die eigentliche Agnus Dei-Darstellung beginnt nicht vor dem 4. Jahrhundert, und zwar unter dem Einflusse der Apokalypse 14, 1; „Und ich sah, und siehe, ein Lamm stand auf dem Berge Sion"; 22, 1; 21, 14. Einen Uebergang zu dieser Symbolik können wir in einem Fresko von S. S. Pietro e Marcellino sehen: Lamm und nimbiertes Milchgefäß. Clemens von Alexandrien nennt den Leib Christi „die göttliche Milch", und so dürfen wir annehmen, daß der Milchtopf, von Lämmern umgeben, in der Lucinagruft, in Beziehung steht zur Eucharistie.[2]

Schnell bürgerte sich das apokalyptische Gotteslamm, auf dem Felsen glorreich stehend, aus welchem die vier Paradiesesströme fließen, ein in der Sarkophagkunst sowie in der musivischen Kunst vom 4. Jahrhundert ab. Die Schilderung des Bischofs Paulinus von Nola anfangs des 5. Jahrhunderts zeigt uns, wie populär diese neue Charakterisierung des göttlichen Wesens Christi wurde: Idem agnus et pastor reget nos in saecula, qui nos de lupis agnos fecit! „Lamm und Hirt zugleich, herrscht er über uns ewiglich, der uns aus Wölfen zu Lämmern machte."[3] Diese Darstellung, wie sie einst auf den Mosaiken der Basiliken des Paulinus zu sehen war, besitzen wir heute noch in zahlreichen Apsiden: Apollinare in Classe-Ravenna, S. Costanza, S.S. Cosma e Dam., Prassede, Capella di S. Zenone, S. Cäcilia, S. Marco![4] Die vier Paradiesesströme, welche schon in der arabisch-äthiopischen Version der pseudocyprianischen Gebete erwähnt werden,[5] wurden später als die vier Evangelisten gedeutet. Manchmal umgeben die Apostel als Lämmer das erhöhte Gotteslamm, so zweimal auf den Mosaiken von Apollinare in Classe.

In M. Maggiore, im Blumengewinde des Langschiffes und am Fries findet man das Lamm, ohne alle Auszeichnung, was für ein hohes Alter jener Mosaiken spricht, während das Agnus Dei v. S. Pudenziana, 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts, bereits den Nimbus trägt. Auf einem Marmorrelief des 5. Jahrhunderts erscheint das Lamm mit Nimbus und Kreuz.[6] Das Kreuz selbst auf dem Haupte des Lammes taucht noch Ende des 4. Jahrhunderts auf: in Mosaik der Kapelle der

hl. Rufina und Sabina, dem alten Eingang zum Lateranbaptisterium. Das Kreuz auf dem Rücken des Lammes zeigen u. a. einige Terrakottalämpchen z. B. der Sammlung N. Müller, Berlin. Ein weiteres Kennzeichen war das Monogramm $\overset{P}{\underset{X}{}}$ auf dem Rücken des Lammes.

Ein eucharistisches Gefäß in Lammesform besitzen wir nicht; ein solches aus dem Nachlaß von de Rossi erwies sich als gefälscht.[7] Nur eine Lampe in Lammform mit Kreuz auf Brust und Kopf erhielt sich.[8]

Einzig dastehend an Originalität sind die Lämmerszenen in den Zwickeln des Bassussarkophages in den vatikanischen Grotten, wo Christus als Lamm die Brotvermehrung, die Erweckung des Lazarus vornimmt. Nach der beifällig angenommenen, eschatalogischen Erklärung von de Waal sollen die Bilder dieses Prachtsarges aussprechen, daß der als Christ verstorbene Stadtpräfekt in der Gnade und im Gesetze Christi die Gewähr der ewigen Seligkeit besitze.[9]

Erst 692 brachte ein Konzil, das Trullanum in Konstantinopel, die Verfügung, das mystische Lamm auf dem Berge in Skulpturen und Gemälden, überhaupt die alten Typen, τοὺς παλαιοὺς τύπους zu meiden und Christus nach seiner menschlichen Gestalt, κατὰ τὸν ἀνθρώπικον χαρακτῆρα, darzustellen.[10] Was immer das Consilium Quinisextum hiezu veranlaßte, dies Verbot zu erlassen, das allerdings wenig Erfolg hatte, ob der Islam, der über die Christen spotten mochte, daß sie ein Lamm anbeteten, die Ursache war, und ob wirklich manche Christen Symbol und Sache verwechselten, sicher waren Mißbräuche vorgekommen. Denn Hadrian I. (772—795) befahl, das alte Verbot erneuernd, am Kreuz den wahren Menschen darzustellen, unten oder an der Seite könne man immerhin das Lamm beifügen.[11] Ausdrücklich schrieb es der Papst dem Patriarchen von Konstantinopel: „Christus ist wahrhaft Mensch, wir müssen ihn abbilden in menschlicher Gestalt." Das Gotteslamm am Kreuze! Wahrlich eine arge Geschmacksverirrung!

Doch kehren wir zurück zum Bilde des in überirdischer, paradiesischer Verklärung stehenden Gotteslammes und bemühen wir uns, seinen Ursprung und sein Wesen uns zu erklären.

Aus den Versen des schon genannten kunstsinnigen Campagner Bischofs Paulinus von Nola (409—431) wissen wir, daß er die von ihm erbauten Basiliken mit symbolischen Darstellungen der Dreifaltigkeit schmückte: „In der Fülle des Mysteriums strahlt die Trinität, Christus steht in Lammsgestalt, des Vaters Stimme tönt vom Himmel, als Taube schwebt der Heilige Geist hernieder." Rekonstruktionsversuche der Urmosaiken der Kirchen des Lateran, wie von St. Peter, beide ca. 330 vollendet, und von S. Marco in Rom lassen deutlich erkennen, daß wir dort den Ursprung jener trinitarischen Komposition und des Lammsymboles zu suchen haben. Die eigentliche Apsisrundung enthielt meist die erhabene Herrschergestalt Christi, in St. Peter z. B. in einer Palmenlandschaft zwischen Petrus und Paulus thronend, über seinem Haupte die Hand des Vaters, darunter die Geist-Taube, in der Unterzone aber steht das göttliche Lamm auf dem Berge.

Abb. 14. (Mosaik von S. Praßede, Rom.)

Vier Quellen sprudeln aus demselben und vereinigen sich vielfach zu einem die ganze Szene umfließenden, als Jordan bezeichneten Flusse. (Abb. 14.) Aus den Toren zweier Städte zu beiden Seiten, Bethlehem und Jerusalem, kommen je sechs Lämmer herbei, die zwölf Apostel. Besonders der Lateran, im 4. Jahrhundert der Mittelpunkt des kirchlichen Lebens, steht in seinem Mosaikschmuck ganz im Zeichen des apokalyptischen Lammes, vor allem das dortige Baptisterium. Kaiser Konstantin soll für die Taufkirche ein 300 Pfund schweres goldenes Lamm gestiftet haben, das auf einer hügelartigen Erhebung stand und aus welchem Wasser in das Becken floß. Die Deckenmosaiken des Baptisteriums im sogenannten Rufina-Sekunda-Vestibül, sowie in den beiderseitigen Oratorien des hl. Johannes Baptista und Evangelisten ca. 465, erhielten auch als Hauptschmuck das Bild des Gotteslammes, ebenso finden wir dasselbe im Mosaik der Hauptkirche im 12. Jahrhundert. — Mit der Erhebung des Christentums zur Reichsreligion durch Konstantin, mit dem Aufhören der Verfolgungen, der blutigen Bekenntnisse war eine ganz neue Stimmung über die Christenheit, über die junge Kirche gekommen, die Stimmung freudigen Triumphes. In der vorkonstantinischen, primitiven Privatkunst sehen wir an den Gräbern das seelsorglich tröstende Bild des Gotthirten vorherrschen, zu dem die Herde hilfesuchend aufblickt. In den nunmehr gänzlich anders gestalteten Verhältnissen, da allenthalben sich die prunkvollsten Basiliken erhoben, verblaßte das liebliche Ideal der Volkskunst, das apokalyptische Herrscherlamm hielt seinen Einzug in die Kirchen von S. Marco, Lateran, Vatikan, S. Costanza, Cosma e Damiano, in Ravenna ꝛc. Den Hauptraum der funkelnden Apsismosaiken nahm der Herrscher-

Christus ein, thronend oder auf den Wolken schwebend. Die Zeit naiven Symbolisierens war vorbei, die Kunst war nicht mehr das Spiegelbild der Volksfrömmigkeit, sie nahm einen stark lehrhaften Charakter an.

Es ist kein Wunder, daß äußerlich in den Vordergrund der freudige Glaube an den Gottmenschen trat, vor dessen Macht jetzt die Marmorbilder der alten Götter zusammenstürzten, vor dem die weltbeherrschenden Kaiser selbst, nachdem sie sich den Göttern beigezählt, die Knie beugten.

Es wäre aber grundfalsch, zu behaupten, als ob die Christen in ihrem Siegesjubel den Gotthirten vergessen hätten, der sein Schäflein aus dem Sündenelend heimträgt in die Gefilde des ewigen Paradieses. In dem Siegeslamm, das am Stromberge steht, erkannten sie ebenso das johanneische Gotteslamm, „das hinwegnimmt die Sünden der Welt", aus dem Ströme lebendigen Wassers für die Menschheit sprudeln.

Daß dies keine bloße Vermutung ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß sich das apokalyptische Motiv sofort mit dem Opfer und Eucharistiegedanken verbündete, nachdem sich in den öffentlichen Basiliken der katholische Gottesdienst in seiner ganzen Schönheit entfalten konnte. Besonders besitzen wir in dem wunderbaren Heiligtum von S. Vitale zu Ravenna und seinen Mosaikschätzen (ca. 530) ein Beispiel, wie damals, unter Bereicherung der abendländischen Meßfeier aus der orientalischen Liturgie, die eucharistische Opfersymbolik ihre Triumphe feierte. Die Opferszenen der Seitenwände, Abel, Abraham, Melchisedek, gipfeln im Opferlamm des Altargewölbes. So wissen wir aus späteren Aufzeichnungen, daß im Apsismosaik der alten Peterskirche aus der Brust des Gotteslammes auf dem Berge ein Blutstrom in den nebenstehenden Kelch floß, während — eine spätere Zutat — im Hintergrunde der Gottesthron stand und von beiden Seiten aus den Portalen der heiligen Städte die Häupter der apostolischen Kirche als Lämmer herbeikamen. Im Triumphbogenmosaik von Cosmas und Damian zu Rom sehen wir das Siegeslamm auf dem Altare, wo es sein blutiges Opfer immerdar geheimnisvoll erneuern will. Es ist wieder der Einfluß der Apokalypse, welcher die Theologie des Abendlandes freundlich gegenüberstand (C. 5): „Und siehe, in der Mitte vor dem Thron . . . und vor den Aeltesten stand ein Lamm wie getötet . . . und sie sangen ein neues Lied und sprachen: Würdig bist Du, o Herr, zu nehmen das Buch und zu lösen seine Siegel, denn Du bist getötet worden und hast uns Gott erkauft mit Deinem Blute. . . . Alle hörte ich sagen: Dem, der auf dem Throne sitzt und dem Lamme sei Lob und Ehre und Preis und Macht in alle Ewigkeit . . . und die 24 Aeltesten fielen nieder auf ihr Angesicht und beteten den an, der da lebt in alle Ewigkeit."

Auch das letzterwähnte Motiv der Apokalypse (nach C. 4) erscheint sehr bald in den Triumphbogenmosaiken der großen Basiliken dargestellt: „Und siehe, ein Thron stand im Himmel und auf dem Throne saß einer . . . und die 24 Aeltesten beteten den an, der da lebt in alle Ewigkeit, und legten ihre Kronen nieder vor dem Throne . . ." So

schreiten in St. Paul bei Rom die 24 Greise mit goldenen Kronen herbei, wobei freilich das Lamm oder der Thron bzw. das Lamm in Mitte vor dem Thron durch ein plumpes Christusmedaillon ersetzt wurde. Wie vertraut diese Bildersprache dem christlichen Volke wurde, zeigen Fresken des 12. Jahrhunderts, die Dr. Styger über dem heutigen Gewölbe der Basilica S. Joannis ante Portam Latinam 1914 entdeckt hat. Ueber der Apsis das versiegelte Buch und die Evangelistenzeichen zu beiden Seiten, auf den anstoßenden Wandflächen fanden sich die 24 Aeltesten, wie sie dem Lamme ihre Kronen darbringen.

Es ergibt sich also aus dem Gesagten, daß das nachkonstantinische Christentum in der reich entwickelten Lammssymbolik einen Ersatz für das alte Idealbild des Gotthirten gefunden hatte, in dem Siegeslamm einen nicht minder schönen und klaren Ausdruck des göttlichen Wesens Christi besaß als die Kirche der Katakombenzeit im Pastor bonus.

Kapitel 4.

Symbolik des eucharistischen Christus.

Wenn die Christen ihre Gräber zierten mit der Erweckung des Lazarus und vielen anderen Wundern, wie sollten sie dabei das Wunder der Wunder übersehen, das der Gottmensch wirkte, auf daß jeder, der sein Fleisch ißt, und sein Blut trinkt, so Vereinigung mit ihm feiere und ein Unterpfand des ewigen Lebens besitze, — „ein Gegenmittel gegen den Tod, eine Arznei der Unsterblichkeit,[1] eine Hoffnung der ewigen Auferstehung?“[2] In der Tat wurden an den Katakombengräbern eucharistische Bilder angebracht, vom Anfang der cömeterialen Malerei bis zur Aufhebung der unterirdischen Bestattungsweise. Man müßte sich über das Gegenteil aufs höchste verwundern. War es doch der eucharistische Christus, der die Christen hingeleitete vor die Richterstühle und Marterbänke, er war ihr Lebenselement, ihre Stärke in der Nacht der Verfolgung. Vergebens haben sich protestantische Archäologen bemüht, die hieroglyphenartigen Bilder und Zeichen, die offenkundig den eucharistischen Heiland verherrlichen und fast in sämtlichen der 40 Katakomben in der Umgebung der ewigen Stadt sich nachweisen lassen, als Szenen der Erinnerung an die Verstorbenen zu deuten. Wie wäre dies auch möglich, wenn wir, um ein Beispiel vorwegzunehmen, Christi Gestalt stehen sehen zwischen drei Weinamphoren und der viereckigen brotgefüllten arca, in welcher die Christen das konsekrierte Brot aufzubewahren pflegten![3] Auch das Fischsymbol gehört, wie wir bereits sahen, in dieses Kapitel.

Wir beschränken uns auf die wichtigsten Monumente und treten in eine der fünf nahe der Papstgruft in S. Calliste nebeneinanderliegenden Grabkammern, Ende des 2. und anfangs des 3. Jahrhunderts bemalt. In A^3 sehen wir einen dreifüßigen Tisch, darauf ein rundes Brot und ein Fisch, auf der einen Seite eine Orans, die

in die Anschauung Gottes eingegangene Seele eines Toten, auf der andern Seite ein Mann, mit dem Pallium bekleidet, der nach Analogie verwandter Bilder nur Christus sein kann, beide Hände über Brot und und Wein ausstreckend, das Wunder der Vermehrung wirkt. Gegenüber finden wir eine andere Szene: zwei Oranten, ein Mann und ein Knabe, dabei ein Widder oder Schaf und ein Holzbündel, es sind Abraham und Isaak. Wer wollte die Beziehung des Isaakopfers zum eucharistischen Opfer leugnen, wie sie später im Chor von S. Vitale-Ravenna in so kunstvoller Weise durchgeführt wird? Die Taufbilder jener Sakramentskapelle sodann, (der Fischer, einen Fisch aus dem Wasser ziehend, Christi Taufe durch Johannes, der Gichtbrüchige, sein Bett vom Schwemmteich wegtragend) und die Rettungsbilder (Jonas vom Seetier ausgespieen und unter der Staude ruhend, der gute Hirt, das Schäflein ins Paradies tragend), was sollen sie anders sagen, als daß die seligen Toten zuerst die Taufe empfangen mußten, um mit der eucharistischen Speise genährt zu werden, dem Unterpfand der Auferstehung und ewigen Friedens! Der Maler hat in Betracht der Zeit das Mysterium vom Christus-ΙΧΘΥΣ selbstverständlich gekannt, er kleidet Christus mit dem gleichen Philosophenmantel, mit dem derselbe nebenan den Lazarus erweckt und der Samariterin das Wasser des ewigen Lebens verheißt; durch das Mahl der Menge bzw. der sieben Jünger rechts wird uns noch deutlicher gezeigt, daß die Orans nach würdigem Genuß des Himmelsbrotes ins Paradies gelangte, daß also die Segnung von Brot und Fisch auf dem Altardreifuß nichts anderes ist als ein Symbol der Konsekration, des wichtigsten Aktes im eucharistischen Opfer.

Wir erwähnen kurz die eucharistischen Henkelkrüge, mit Pfauen, den Sinnbildern der Unsterblichkeit oder trinkenden Tauben, die Darstellung des Milchgefäßes, das wir erst verstehen, wenn wir hören, wie noch der hl. Zeno am Osterfest den Neugetauften nach der hl. Kommunion zuruft: „Das Lamm hat eure Nacktheit mit seinem weißglänzenden Pelz bedeckt und seine beseligende Milch euren Lippen zu trinken gegeben."

Die Mahlszenen, wie sie uns besonders in der Katakombe vom hl. Petrus und Marcellinus begegnen und bei denen wiederholt zwei Frauen, Agape und Irene genannt, die Liebe und der Friede, den Freudenwein kredenzen, wollen an sich freilich die himmlische Hochzeit vorführen. Anders ist es schon, wenn wir einen von den sieben Gästen das Scheibenbrot in Stücke brechen sehen, während vor ihm der Kelch steht und zu beiden Seiten die sieben mit Brocken gefüllten Körbe der Brotvermehrung.[4] Wie schon in Priscilla (capella greca) anfangs des 2. Jahrhunderts, finden wir in den Sakramentskapellen von S. Callisto, anfangs des 3. Jahrhunderts, fünfmal die sieben Gäste, vor sich Brot und Fisch und die Körbe der Brotvermehrung, während deutlich genug seitlich die Lazarusszene an das Wort erinnert. „Wer mein Fleisch ist, . . den werde ich auferwecken am jüngsten Tage". Im ältesten Teil von S. Callisto aber, in der Lucinakrypta, sehen wir zwei lebendige Fische einander gegenübergekehrt, dabei der Korb, mit runden Broten gefüllt, aus dessen durchbrochenem Geflecht roter Wein aus einem Glase schimmert.[5]

Die Brotvermehrung bedarf besonderer Erwähnung: ist es nicht auffallend, daß sie uns auf Sarkophagen gegen neunzigmal begegnet, gerne zusammen mit dem Wunder zu Kana, daß das Opfer Abrahams, schon vom 3. Jahrhundert an literarisch in enge Beziehung zu eucharistischen Opfer des neuen Bundes gebracht, bis ins 6. Jahrhundert hinein mehr als hundertmal dargestellt wird? Nicht selten steht gerade beim Lazarusbild die Brotvermehrung, bei der im Katakombenbild Christus mit dem Stab die Körbe mit den gesammelten Brocken berührt, während er auf den Sarkophagen segnend seine Hände auf die ihm hingehaltenen Brote und Fische legt. Origenes geht bei der Erklärung der Speisung der Menge direkt über zur Eucharistie und schreibt: „In den von Christus gesegneten Broten wird das eucharistische Brot vorgebildet."[6] Das Kanawunder kommt wegen seiner Kompliziertheit in den Katakomben nur einmal (Petro e Marcellino), auf den Sarkophagen zwanzigmal vor. Es gewinnt seine Bedeutung in der Zusammenstellung mit dem Opfer Abrahams, dem Quellwunder Moses und der Lazarusszene und jeder Christ wußte aus der Katechese, was Cyrill von Jerusalem schreibt: „Der Herr verwandelte zu Kana in Galiläa Wasser in Wein, der mit dem Blut eine Verwandschaft besitzt: sollen wir ihm da nicht glauben, daß er Wein in Blut verwandelt?"[7]

Unter geheimnisvollen Zeichen wußten die ersten Christen ihr größtes Geheimnis zu verhüllen, sie mußten auch wegen der Verfolgung, wegen der Gefahr der Entweihung. Der Eingeweihte aber, der an diesen Bildern vorüberging und sie betrachtete, wurde immer wieder erinnert an die unendliche Liebe des Gottmenschen, der die Seinigen mit seinem eigenen Fleisch und Blut nährt zum ewigen Leben.

Kapitel 5.

Nimbus, Mandorla; das Lichtsymbol im allgemeinen.

Der Nimbus.[1] Dieses Symbol war schon im höchsten Altertum üblich und bedeutete eine gewisse Erhabenheit, durch welche man Götter, Kaiser, selbst Tiere im Bilde höher charakterisieren wollte. Von der einfachen, den Kopf umgebenden lichten Scheibe unterschied man die Strahlenkrone bzw. den Strahlenkranz, die in der altchristlichen Kunst nicht vorkommen. Kaiser Nero wurde als erster Römer mit der Strahlenkrone abgebildet und hat sich auf solche Weise noch zu Lebzeiten vergöttlichen lassen. Noch auf den Münzen des Caracalla sieht man den Strahlenkranz des Sol invictus, des unbesiegten Sonnengottes.[2] In der Sonnenbüste der Kreuzigungsbilder klingt es noch in der romanischen Zeit nach. Ohne Zweifel geht der Nimbus auf die Wolke zurück, in welcher die heidnischen Dichter die auf der Erde erscheinenden Götter umhüllt sein lassen. Die griechisch-römischen Künstler des ausgehenden Altertums wollten mit dem Nimbus eine das gewöhnlich Menschliche überragende Größe und Er-

habenheit zum Ausdruck bringen und gaben ihn deshalb allen über das gemein Menschliche hinaus liegenden Gestalten. So deutete auch de Rossi den Nimbus bezüglich der christlichen Monumente[3] und man muß nicht ohne weiteres mit Boldetti[4] u. a. den Nimbus um das Haupt Christi als Zeichen seiner Göttlichkeit auffassen.

Mit Konstantin, dem ersten christlichen Kaiser, verschwindet die Strahlenkrone, das Symbol der vergöttlichten Herrscher. Wenn nun die christlichen Kaiser den einfachen Nimbus tragen, so kann es sich nur um ein neutrales, in keiner Weise anstößiges, nur Würde und Erhabenheit bezeichnendes Symbol handeln. Allerdings ist zu bemerken, daß die christlichen Kaiser bei den Heidenchristen immerhin noch als Wesen höherer Ordnung galten.

Wenn man im Vergil der Vaticana Aeneas und Dido, in der Josuarolle dem Hauptheldeu den Nimbus gab, um sie in ihrer Würde aus der Menge herauszuheben, wieviel mehr gebührte dieses Attribut der Würde und Erhabenheit in der höfisch gewordenen christlichen Kunst dem höchsten Herrscher, dem erhöhten Christus! Es ist nicht auffallend, daß in der Zeit der Kirchenfreiheit, da kein Mißverständnis mehr zu fürchten war, Christus als erste Person im christlichen Bilderkreis mit diesem Hoheitssymbol ausgezeichnet wird. Vom Ende des 5. Jahrhunderts an verlieh man das Symbol auch den Heiligen, ebenso den Engeln, auch alttestamentlichen Personen, z. B. Daniel in der Löwengrube im Kuppelgemälde von El-Kargeh, den Evangelistensymbolen, so im Mosaik von S. Paolo f. l. m., dem Phönix, den Personifikationen von Sonne und Mond ꝛc.

Wenn wir nun zwar annehmen, daß der Nimbus als bloßes Hoheitszeichen vom heidnischen zum christlichen Ausdrucksmittel wurde, so dürfen wir es doch als wahrscheinlich bezeichnen, daß man Christo den Nimbus, vor allem den bald erscheinenden Kreuznimbus, als etwas nur der Gottheit Gebührendes verlieh, den Engeln und anderen Wesen nur wegen ihrer mehr oder weniger innigeu Beziehung zum Göttlichen, wegen des Schimmers, das vom göttlichen Lichte auf sie fällt. Denn der Scheibennimbus ist, analog dem Strahlenkranz, ein Lichtsymbol. Das Licht, jene geheimnisvolle, leuchtende und belebende Macht, die mit der Finsternis im steten Kampfe liegt, spielt im allgemeinen Menschheitsbewußtsein eine ungeheure Rolle. Was unter diesem Bilde sich an zerstreuter Uroffenbarung bei den vorchristlichen Völkern fand, wurde vollendet durch die herrliche Lichtsymbolik des Christentumes in der Hl. Schrift und in der Urkirche. Wie Gott im Alten Bunde unter dem Leuchten flammender Blitze sein Gesetz verkündete und Mosis Antlitz der Sonne gleich leuchtete, nachdem er mit Gott verkehrt, so konnte sich sein wesensgleicher Sohn, dessen Geburtsstätte schon himmlisches Licht umstrahlte, der als unbeschreibliche Lichterscheinung am Tabor die drei Apostel und später vor Damaskus den Saulus blendete, sich selbst das Licht der Welt nennen, dessen Jünger nicht in Finsternis wandeln.

In diesem Symbol empfängt auch der erste christliche Kaiser durch Christus die Erleuchtung von oben. Die christlichen Künstler wollten mit dem antiken Symbol die übernatürliche Gnade und Herrlichkeit veranschaulichen, wollten den göttlichen Lehrer verherrlichen, der als das wahre Licht alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. (Jo. 1, 9.) Die Schriftsteller, welche die Geschichte des Nimbus erforschten, Krücke u. a. unterschätzten den großen Einfluß der Hl. Schrift bzw. der altchristlichen Homilie.

Trotz des ungeheuren Materials können wir nur schwer feste Regeln bezüglich der Anwendung des Nimbus gewinnen. Denn die Mosaiken, so wichtig ob ihres offiziellen Charakters, litten vielfach durch Restauration, in der Plastik sah man wegen der tellerartigen, wenig ästhetischen Form (Berliner Sarkophag) meist davon ab, die Vergoldung, wenn man sich ihrer bediente, ging verloren. Die Elfenbeine haben sehr unregelmäßige Nimbierung, so ist am ravennatischen Bischofsstuhl Christus in vier Szenen mit, sonst ohne Nimbus. Eines fällt auf: dem historischen Christus wird der Nimbus selten verliehen, um so mehr auf Sarkophagen dem Christus zwischen den Aposteln, wenn er den Gesetzgeber, überhaupt den erhöhten Herrn darstellt. So zeigen die sechs nimbierten Katakombenbrustbilder Christi nicht den auf Erden wandelnden Heiland, und von den zehn Fresken des thronenden Herrn zwischen den Aposteln hat immerhin auf der Hälfte Christus den Nimbus, und gerade die frühesten in der Katakombe von Petro und Marcellino. Wertvoller sind die Elfenbeine: auf dem Evangeliumdeckel von Mailand, jetzt in Paris, trägt der jugendliche Christus in der Taufe den Kreuznimbus, der kreuztragende im selben Stück ist ohne Nimbus; auf einem andern Elfenbein der Pariser Bibliothek entbehrt der jugendlich bartlose Christus der Wunderszenen ebenfalls des Nimbus, während der zwischen den Apostelfürsten thronende Herr durch den Kreuznimbus ausgezeichnet ist.[5] Von hier aus ist offenbar zugleich die Lösung der Frage vom bärtigen und bartlosen Christus zu suchen. Die ziemlich zahlreichen Beispiele beruhen sicher nicht auf Zufall oder Willkür, sie unterscheiden sichtlich den Herrn in seiner göttlichen Verherrlichung — dazu gehört auch die Taufe — von dem Herrn, der sich als Menschensohn, als Wundertäter, als leidender Erlöser u. dgl. betätigt. Gerade der Kreuznimbus sollte ein Attribut sein, das nur der Gottheit gebührt. Ob der Nimbus aus dem Orient stammt? Delitzsch leitet ihn einfach zurück auf die Darstellung des Gottes Assur, auf welcher sein Haupt vom Sonnenrad umflossen ist. Doch wo sind die Zwischenglieder, welche von diesem Gott zu den christlichen Darstellungen führen? Die Konstantinsschale des Britischen Museums ist wohl unecht, das Sarkophagrelief von Konstantinopel läßt sich schwerlich ins frühe 4. Jahrh. datieren, die Grabkapelle von El Baghaonat zeigt eine frühe Verwendung des Nimbus, doch erst spät in Vergleich mit den römischen Katakomben, wo wir den Nimbus bei Christus noch vor 340, dekorativ noch früher treffen, freilich in unregelmäßiger Anwendung: der bärtige Christus von Ponziano hat noch keinen Nimbus, der jugendliche von Domitilla trägt den blauen Nimbus.[6]

Wie auf manchen anderen Monumenten trägt zu S. Aquilino in Mailand, 494 von Bischof Lorenz ausgeschmückt, der jugendliche, unter seinen Aposteln am Berge sitzende Christuslehrer den einfachen Nimbus, jedoch mit Monogramm, zu den Seiten A und Ω.[7] Diese Buchstaben sind ein besonderer Ausdruck der Ewigkeit, d. h. der Gottheit Christi, „ich bin das A und Ω, der Erste und Letzte, der Anfang und das Ende". (Apok. 22, 13.) Wie in Priscilla in der Mitte des 2. Jahrhunderts durch jene Buchstaben in so rührender Einfachheit der Glaube an Christi Gottheit ausgesprochen wird (Modestina AΩ), so sollte durch sie auch jetzt wieder, sehr bald dann durch den Kreuznimbus der göttliche Charakter des Herrn und des Lammes am mystischen Berge betont werden, nachdem vom 5. Jahrhundert der einfache Scheibennimbus durch die Verleihnng an Heilige und andere seine auszeichnende Kraft eingebüßt hatte.

Was den Kreuznimbus betrifft, so ist sicher, daß er im 4. Jahrhundert noch nicht auftritt, Garucci kennt kein Werk dieser Zeit. Krücke findet das älteste Beispiel in S. Maria Maggiore. Als erstes Beispiel in der Plastik wird in Burgers Handbuch das Relief aus Konstantinopel erklärt, dieser vielgerühmte „Eckstein der neuesten Forschung", dessen Christus mit dem lateranensischen Sophokles zu vergleichen sei und nur durch den Nimbus zum Christus erhoben werde. Das Relief „kündigt mindestens die Nähe des 5. Jahrhunderts an". Eine unerhörte Ausnahme bilden die mit Kreuznimbus ausgezeichneten Büsten der Apostelfürsten auf einem der silbernen Oelfläschchen der vatikanischen Bibliothek (aus dem 5. Jahrhundert, Garr. 435, 2)[8] Zahlreiche Monumente haben wir erst im 6. Jahrhundert, besonders Elfenbeine,[9] auch aus dem Orient,[10] auch auf Stoffen.[11]

Welches sind die ältesten Beispiele mit einfachem Nimbus? Da ist der lateranensische Christus, ein Brustbild von ungewöhnlicher Größe.[12] Die Inschrift sagt, daß Nikolaus I. dies hochverehrte Bild so vorgefunden, c. 1290 sorgfältig wieder eingesetzt habe. In S. Pudenziana, Ende des 4. Jahrhunderts, ist der Nimbus noch einfach golden, die Scheibe ist aber bereits mit Doppelrand eingefaßt, auch das Gotteslamm wird dort nimbiert. Am Triumphbogen von S. Paolo, noch unter Honorius, wird der Nimbus schon von einer schwarzen Linie eingefaßt und Strahlen gehen vom Haupte Christi aus. Daß wir das Urbild in Jerusalem zu suchen haben, beweisen die verschiedenen Monzaampullen, — das bärtige Christusbild dort über dem Kreuz, welches bereits den Kreuznimbus aufweist (z. B. Garr. 434, 7), spricht nicht dagegen. Das Christusmosaik in der Anastasiskirche zu Jerusalem, über dem reichgemmierten Kreuz aus der Apsis strahlend, hatte selbstredend den einfachen Nimbus, es diente als Vorlage für den Schmuck der Basilika am Lateran, wonach der Christus von S. Constanza in Betracht käme (Garr. 207, 1).

Den einfachen Nimbus zeigt noch der Herr in der Gesetzesübergabe auf dem berühmten Priscillagrabstein in Anagni des 4. Jahrhunderts. Daß man vom einfachen Nimbus nicht ohne weiteres auf ein hohes Alter schließen darf, zeigt sofort das Mosaik von Cosmas und Damian

in Rom, 6. Jahrhundert, wo der Herr den einfachen Nimbus trägt, die Heiligen noch keinen besitzen. Doch immer mehr bürgert sich der Kreuznimbus ein: S. Lorenzo-Rom, S. Apollinare, S. Michele-Ravenna (Berlin) usw.[13] In S. Maria Antiqua am Forum, Ende der altchristlichen Zeit, findet die Entwicklung ihren Abschluß, besonders deutlich in S. Prassede, wo Christus den Kreuznimbus, die Heiligen den einfachen, der lebende Stifter den viereckigen Nimbus tragen. Die Miniaturen zeigen große Willkür. Wenn u. a. im Cod. Vat. Gr. I. der einfache Nimbus mit dem Kreuznimbus wechselt, ist es schwer, hier eine planmäßig verschiedene Behandlung repräsentativer und historischer Szenen zu konstatieren. Der Cod. Rossanensis zeigt einen schwarzrahmigen Goldnimbus mit griechischem Kreuz, während die Apostel keinen Nimbus haben, der Christus des Rabbulascodex trägt durchweg den einfachen goldenen Nimbus usw. Auffallend wäre nur der Kreuznimbus des Schöpferchristus in der Cottonbibel und im Cosmas Indicopleustes,[14] doch lohnt es sich nicht, daraus allgemeine Schlüsse zu ziehen.

Die Aureole bzw. Mandorla, der den ganzen Körper umhüllende Lichtschein, der gleichsam das Wohnen der Gottheit in der Lichtwelt andeuten und der in ihr schwebenden Gestalt den Charakter der Unkörperlichkeit verleihen soll, stellt eine eigentliche Erfindung der altchristlichen Kunst dar und verrät besonders den Einfluß der Apokalypse 4, 23, wenn Christus in der in verschiedenen bunten Zonen strahlenden elliptischen Mandorla thront: „Und siehe: ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron saß Einer . ., und ein Regenbogen um den Thron, wie Smaragd . . ." Es handelt sich hier um eine Auszeichnung, welche ausschließlich dem erhöhten Christus zukommt, besonders gerne auf Verklärungsmosaiken: Nereo e Achilleo, Triumphbogen von Maria in Domnica, Prassede, dann auf Miniaturen vom Ausgang der altchristlichen Epoche an, in zahllosen Werken des ganzen Mittelalters.

Die Szenen mit aureolaumgebenem Christus lassen erkennen, daß in ihnen die göttliche Natur des Herrn in ganz besonderer Weise zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist fraglich, ob wir jenes Fresko der Sakramentskapelle A2 von S. Callisto als ältestes Beispiel ansprechen dürfen: die Gestalt über dem Schiff im Sturm, von der nur Kopf und Hand sichtbar sind, ist von einem ovalen Streifen umgeben, vom Kopf gehen zwei breite Strahlen schräg aufwärts.[15] Ein hervorragendes Beispiel bildet die Mandorla, welche den mittleren der drei Gäste Abrahams in S. Marie Maggiore einhüllt. Etwas anderes ist im gleichen historischen Zyklus die Moses, Hur und Aaron umgebende Lichthülle. Es handelt sich hier um kein auszeichnendes Sinnbild, es ist vielmehr eine Strahlenglocke, welche der Gotteshand aus der Wolke entströmt, um die drei Männer unsichtbar zu machen, sie vor den Steinwürfen des Volkes zu schützen. Sicher sind verschiedene Christusmedaillons als Aureolen gedacht, wie z. B. das am Triumphbogen von S. Paolo, wo Christus von einer inneren grünen und einer äußeren blauen Zone umgeben ist und über das Medaillon hinaus Strahlen dringen. Manch-

mal sind solche Aureolen, in den Miniaturen (Cod. Laurentianus usw.), auf Oelfläschchen und anderen Kleinkunstwerken von Genien getragen, ein Einfluß der imagines clipeatae auf den antiken Sarkophagen.

Bereits erwähnt wurde oben die Verwendung des Lichtes als Symbol der gegenwärtigen Gottheit in der altchristlichen Kunst. Fast in allen Regionen und in den christlichen Sekten spielt das Licht eine große Rolle; so hatte die Kunst des wahren Christentums besondere Berechtigung, sich dieses so vielsagenden, allgemein menschlichen Sinnbildes zu bedienen. Das alte Testament gebraucht öfters diesen Vergleich,[16] der Erlöser selbst wird als das Licht zur Erleuchtung der Heiden bezeichnet. In der Passio S. Perpetuä sagt Saturus von seiner Vision: „Nachdem wir die erste Welt passiert, sahen wir ein ungeheures Licht, und ich sagte zu Perpetua: Das ist es, was uns der Herr versprochen, wir haben die Verheißung erlangt. Und wir gelangten an einen Ort, wo die Wände wie von Licht erbaut waren . ."[17] Wie der Nimbus als Lichtwolke hieher gehört, so auch die Lichtstrahlen, welche wir der Gotteshand, bzw. den glänzenden Himmelszonen entströmen sahen, um den Kontakt zwischen Gott und den Menschen zu vermitteln. Das Eingreifen, bzw. die Anwesenheit Gottes wird aber auch ohne Hand, nur durch Strahlen symbolisiert: so wenn im Cosmas Indicopleustes bei der Bekehrung Pauli zwei Lichtbündel auf den Apostel niedergehen oder in der Dornbuschszene ein Strahl den Moses trifft unter Beifügung der Worte (Ex. 3, 4—5), wie auch bei der Gesetzgebung.[18] Einzigartig ist die riesige Strahlensonne in der Wiener Genesis, welche (Gen. 15, 1) den die Hand vor das Gesicht haltenden Jakob blendet.

---

b) Szenen des Lebens Jesu.

Kapitel 1.

Das Kind Jesu. Die Anbetung der Weisen. Taufe.

Die Katakombenmalerei lenkt sofort bei ihrem Auftreten das Auge des Beschauers auf das unmündige Jesuskind am Schoß der Mutter im berühmten Gemälde der Priscillakatakombe.[1] Das Kind wendet sich um, als sei es von jemand gerufen, während der Prophet Isaias, die Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten auf den Stern über dem Haupt Mariens deutet und die Worte der Weissagung spricht (Is. 7, 14). Vom Anfang des zweiten bis zum Ende des vierten Jahrhunderts sehen wir Jesus am Schoß der Mutter, erst auf späteren Sarkophagen erscheint er als Wickelkind, in den Katakomben nur einmal, in S. Sebastiano. Die ungewöhnliche Größe des Kindes ist möglicherweise ein Einfluß der antiken Kunst, welche dem göttlichen Wesen gern übermenschliche Größe gab.[2] Wenn dem auch nicht so wäre, wenn das Kind auch keinerlei Attribute aufweist, als Hauptperson ist es doch in seinem göttlichen

Wesen gekennzeichnet: seinetwegen wird Bethlehem glücklich gepriesen,[3] ihm gebührt die Verherrlichung durch die Prophezie, die Anbetung der Weisen.

Auffallend ist die Nacktheit des Jesuskindes auf jenem Priscillagemälde wie auch auf den Taufbildern. Als Jüngling ist er ebenso völlig unbekleidet auf den Taufbildern der Sakramentskapelle A^3, in Petro e Marcellino, Kammer 54, und in der Annonaregion von Domitilla. Am Sarkophag von S. Maria Antiqua, an solchen in Arles, Ancona, Madrid,[4] in den Mosaiken der ravennatischen Baptisterien, auf dem Relief der Säulentrommel von Konstantinopel (6. Jahrh.) sowie auf vielen anderen Taufszenen erscheint Christus nackt. Zweifellos rührt dies her von der Sprachweise jener Zeit, nach welcher die Neugetauften „Wiedergeborne" Kinder (pueri, infantes) genannt wurden. In der Taufdarstellung von Petro e Marcellino sehen wir das nackte Jesuskind als Orans (Ende des 3. Jahrhunderts, ohne Nimbus und Monogramm), gemäß L. 3, 21: Da er betete, öffnete sich der Himmel usw. Dieser Anschluß an die Bibel ist vor allem auf dem ältesten Taufbilde, in der Lucinagruft, unverkennbar, wo Jesus nach der Taufe eben das Ufer besteigt, während die Taube geflogen kommt.

Die Darstellung der Geburt Christi[5] betr. wäre nur zu erwähnen, daß nach neueren Untersuchungen auf den Sarkophagreliefs der Nimbus des Jesuskindes sicher gemalt war. Die Miniaturen, wie der 586 vollendete Rabbulascodex in Florenz, geben dem Kind stets den Nimbus, bzw. den Kreuznimbus, später taucht der Stern auf, von welchem Strahlen auf das Kind in der Krippe niedergehen. A. Venturi, Storia I 260, hält eine der historischen Szenen unter den Mosaiken von M. Maggiore für eine Flucht nach Aegypten, nach Pseudo-Matthäus, der die Bewohner der Stadt mit ihren Fürsten das Kind anbeten und sprechen läßt: „Wäre dieser nicht Gott, so wären vor ihm nicht unsere Götter gefallen."

Die Magieranbetung[6] oder Epiphanie, seit dem 3. Jahrhundert, ersetzte wohl den ersten Christen das Bild der Geburt Christi. Die meisten der ca. 70 Darstellungen bringen den Akt der Huldigung vor dem von der Madonna gehaltenen göttlichen Kind. Von den zehn Katakombenfresken zeigen drei den Stern. In Petro e Marcellino, 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts ist das Kind schon mit der Tunika bekleidet, während es auf dem ältesten Bild, cap. greca von Priscilla, noch in Windeln gewickelt ist,[7] in Domitilla trägt es die Dalmatik und streckt die Hände aus nach den Gaben.[8] Die außerordentliche Beliebtheit des Bildes erklärt sich nicht daraus, daß es etwa ein Protest sein sollte gegen den Mithraskult oder die Unterwerfung aller Magie darstellen sollte, sondern daraus, daß man in dem Vorgang allgemein einen besonderen Beweis der Gottheit Christi sah: sie fanden das Kind und beteten es an (Mt. 2, 11). Das Bild wurde mit den Wundern Christi auf gleiche Stufe gestellt — darum sein Vorkommen sogar auf orientalischen Amuletten mit der Aufschrift: Christus siegt — Emanuel Gott.[9] Das völlige Fehlen Josephs dürfte der Tendenz entspringen, die menschlichen

Beziehungen Jesu zurückzuschieben, seine Göttlichkeit zu betonen. Schon Irenäus spricht eine frühe Deutung des christlichen Volkes aus, wenn er die Gaben der Magier in Beziehung bringt zur göttlichen Natur des Kindes: Myrrhen, weil er für das sündige Menschengeschlecht sterben und begraben werden wollte, Gold, weil er der König ist, dessen Reich kein Ende hat, Weihrauch, weil er Gott ist."[10] So singt auch Prudentius: den Gottkönig künden der Schatz und Weihrauchduft . . .[11]

Wenige Szenen der Bibel erleichterten es der christlichen Kunst so sehr, die göttliche Natur und Sendnng Christi zu veranschaulichen als eben die Taufe.[12] Im orthodoxen Baptisterium von Ravenna erscheint aus dunkelblauem Halbkreis die Gotteshand mit Redegestus (dieser ist mein geliebter Sohn); der doppelte Silberstrahl, der von ihr ausgeht und auf dem ein weißes Täublein schwebt, berührt den Nimbus des ursprünglich unbärtigen Christus. Wenn aus dem Schnabel der Taube selbst ein Strahl kommt gegen das Haupt Jesu, so ist es nicht etwa Wasser, mit dem, wie Richter und Kurth meinen, der Hl. Geist die Taufe spende, während Johannes nur die Hand ausstreckt, wie im genannten Baptisterium, auf Elfenbeinen usw., es ist vielmehr ein Hauch: „und von der Höhe, in körperlicher Gestaltung, steigt der Geist, aus der Wolke kommend, die luftige Taube, und umgießt mit heiligem Hauch den Leib des Erlösers" (Juvencus).[13] Das Gleichzeitige der Taufe und der Taubenerscheinung, wie wir es schon in der Sakramentskapelle A 3 (2. Hälfte des 2. Jahrhunderts, — die Taube wurde von Wilpert entdeckt, T. 27, 3) sehen, entspricht nicht der Schrift (M. 1, 10). — Im 6. Jahrhundert (Katakomben von Ponziano) wird Christus bei der Taufe mit dem Nimbus, auf einer Monzaflasche[14] mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet, während Johannes den einfachen Nimbus trägt — ebenso die Engel, welche dem Gottmenschen assistieren, als Vertreter der das Trockentuch für die Katechumenen bereit haltenden Diakonen: so auf der Maximianskathedra von Ravenna, auf der Säulentrommel von Konstantinopel, beide Ende des 6. Jahrhunderts u. a. In derselben Zeit, in der syrischen Handschrift des Rabbula, erscheint Christus im Taufbild zum erstenmal bärtig, zum erstenmal auch über der Taube die Hand des Vaters.

Kapitel 2.

Christus als Wundertäter. Der Stab in seiner Hand.

Als Richter und als Lehrer steht Christi Bild in der ältesten Kunst im Hintergrund gegenüber der Masse der Katakombenfresken, die ihn schildern als den Wundertäter. Es ist leicht zu verstehen, warum die Christen mit Vorliebe gerade diese Wunderszenen an ihren Gräbern und auf den Sarkophagen sahen: hat doch der Herr selbst ausdrücklich auf jene seine Werke hingewiesen, auf daß man seinem Worte von seinem Einssein mit dem Vater glaube. In den Totenerweckungen und Heilungen,

die der Heiland zur Bezeugung seiner göttlichen Sendung wirkte, erkannte das gläubige Volk die sicherste Bürgschaft, daß der nun in seiner Herrlichkeit fortlebende Christus kraft seiner Allmacht und Liebe noch immer Erlösung bewirke aus dem Tod dieses Leibes zum ewigen Leben. Weil nach dem Herrenwort ein Unterpfand ewigen Lebens, gehörte hieher als besonders wichtige Gruppe die Bereitung und Darbietung der Himmelsspeise.

Daß wir solches Vertrauen aus jenen schlichten Wunderszenen herauslesen dürfen, zeigen die alten Gebete und die Aussprüche der kirchlichen Schriftsteller, die, wie Justin der Märtyrer, mit dem Glauben an die Wunder Christi die Bürgschaft unserer Auferstehung zu ewiger Seligkeit verbinden.[1] Später, im 4. Jahrhundert, läßt Papst Damasus auf sein Grab schreiben: „Der über den Meereswogen schritt, der dem abgestorbenen Samenkorn in der Frucht neues Leben verleiht, der dem Lazarus die Todesbande lösen und ihn aus dem finsteren Grab, wo er drei Tage gelegen, der Schwester Martha wiedergeben konnte, der wird, das ist mein fester Glaube, auch mich, Damasus, aus dem Staub zum ewigen Leben retten."[2] Dies eine Beispiel zeigt zur Genüge, in welchem Sinn die ersten Christen die Wunderszenen an den Gräbern betrachteten. Das schlichte Christusbild ist ihnen das Bild der Gottheit, die Leben und Tod in Händen hält. Bereits Mitte des 2. Jahrhunderts finden wir in den Katakomben die Heilung der Gichtbrüchigen, der Blutflüssigen, die Lazarusszene, die Aussätzigen- und Besessenenheilung. Die Lazaruserweckung ist fünfzigmal vertreten in den Katakomben. Mit der Wende des 3. Jahrhunderts kommen die Brotvermehrung und zahlreiche andere Wunder.

Wer als Rompilger im päpstlichen Lateranmuseum die altchristlichen Steinsärge und die mannigfaltigen biblischen Reliefs daran betrachtet, findet etwas, was uns heute höchst befremdet: Christus trägt als Wundertäter vielfach einen Stab, mit dem er die Steinkrüge zu Kana, den Jüngling von Naim, Lazarus berührt.[3] Auf dem König der Sarkophage, dem Bassussarkophag in den Grotten von St. Peter, vollzieht sogar das Gotteslamm, den Stab in der einen Vorderpfote, die Erweckung des Lazarus. (Abb. 15.)

Wir treffen diese Erscheinung übrigens bereits in der ehrwürdigen Sakramentskapelle A6 der Katakombe S. Callisto, in der Katakombe von Petro e Marcellino, ebenso auf französischen Steinsärgen, auf Goldgläsern ꝛc. Auf den Fresken ist der Stab gertenartig, in der Plastik aus technischen Gründen ein kräftiger Stock.

Was ist davon zu halten? Beim Moseswunder kann man sich den Stab als durch den Bibeltext gefordert erklären, wenn auch die Detailkenntnisse der altchristlichen Maler und Steinmetzen über biblische Vorgänge nicht gar groß waren,[4] aber bei Christus! Schon Le Blant,[5] dann Hennecke u. a. weisen auf die Schwierigkeit hin, weshalb die altchristliche Kunst die thaumaturgischen Akte Christi durch den Stab illustriert, ohne eine Lösung zu finden.

Man warf den Christen Magie vor, nannte Christus einen Zauberer, der als ein zweiter Moses mit dem Stab Wunderdinge ausführen konnte.[6]

Natürlich bestand wie bei den Heiden, so bei den Christen die Anschauung, daß der Stab das Zeichen der magischen Kunst, das Symbol der Zauberer sei.[7] Der Stab in Christi Hand ist nicht etwa als Herrscherstab gedacht, sonst würde man ihn auch dem thronenden Christus gegeben haben, er ist zweifellos die virga oder virgula außerchristlich-heidnischen Ursprungs; besonders Hermes trägt ihn viel-

Abb. 15. Lateransarkophag.

fach nicht als Botenstab, sondern als wirkliches magisches Instrument, mit welchem er einschläferte und erweckte.[8] Damals also, in der Zeit der blühenden Magie, hat der Katakombenmaler nicht gezögert, auch Christus den magischen Stab in die Hand zu geben, unbekümmert, ob dadurch die Vorwürfe der Heiden bestätigt würden (Leclerq).

Man kann es nicht leugnen, daß die virgula Christi unmittelbar vom Hermes entnommen ist. Die altchristliche Kunst läßt sich ob dieses argen Fehlgriffes damit nicht entschuldigen, als habe sie der Symmetrie halber Christus als neuen Moses mit dem Stabe ausgerüstet; denn es läßt sich nicht nachweisen, daß Moses zuerst mit dem Stab dargestellt wurde. Und doch würde sicher die Kenntnis der alexandrinischen, judenchristlichen Volkskunst das Rätsel lösen.

Nun protestierten die Kirchenschriftsteller wiederholt gegen eine Zusammenstellung der Wunder Christi mit den Zauberkünsten

der heidnischen Magier und sie erblickten in der Erscheinung Christi das Ende aller Magie.[9] Um so verwunderlicher erscheint die Unbefangenheit der Kunst gegenüber der heidnischen Vorstellungswelt.

Die Lösung ist offenbar darin zu finden, daß wir zunächst eine echte Volkskunst vor uns haben, welche besonders vor der Uebernahme des Friedhofwesens durch die kirchliche Organisation ziemlich ihre eigenen Wege ging. Wie man den Nimbus und andere Attribute dem Heidentum entnahm, tat man es unbedenklich auch mit dem thaumaturgischen Stab. Gerade der „göttliche Stab" mußte den christlichen Kunsthandwerkern sofort als das bequemste Mittel erscheinen, die Wunderzeichen Christi als solche deutlich erkennbar zu machen. Darauf kam es an. Dem christlichen Volksempfinden war nach entsprechender Belehrung Christus der einzige wahre, allmächtige Wundertäter, mit keinem Zauberer vergleichbar, gleichsam alleinberechtigt, den Stab als Zeichen übermenschlicher Kraft zu führen. Der Stab war zum Träger christlicher Gedanken, Symbol der Gottheit Christi und seiner Macht geworden, und die Kirche hatte darum keine Veranlassung, dagegen aufzutreten. Man konnte Christus mit Rolle und Stab versehen dargestellt sehen, als Herrscher über Lebende und Tote.[10]

Der Zauberstab in Christi Hand hat sich zwar in ein harmloses Symbol der Herrscherwürde des Gottmenschen verwandelt, wie es spätere Schriftsteller aussprechen. Da man sich aber seines Ursprungs sehr wohl erinnerte, war der unter dem Einfluß des Kreuzes sich bildende Kreuzstab entschieden vorzuziehen. Wie das Labarum Konstantins das christliche Triumphzeichen bedeutete, so war der Kreuzstab in der Hand Christi nicht als Holz des Leidens gedacht, sondern als göttliches Machtzeichen. Dieses Motiv des den Stabkreuz tragenden Christus ist wohl in Aegypten entstanden und gehört bereits der Darstellung des erhöhten Christus an, wie er, vielfach auf Elfenbeinreliefs, mit der Rechten segnet. Das gleiche gilt von dem bereits beschriebenen Mosaik der Galla Placidia-Grabkapelle, wo der königliche Gotthirt sich auf das Stabkreuz stützt, wie eine antike Gottheit auf das Stabszepter.

Kapitel 3.

Der leidende Gottheiland.

Die ältere christliche Kunst brachte Christi Leiden nicht zur Darstellung, keineswegs deshalb, weil sie davon durch einen gewissen feinen Doketismus abgehalten worden wäre, wie V. Schultze u. a. meinen, sondern weil sich das antike Kunstempfinden selbst der schlichten Katakombenmaler sich nicht dazu entschließen konnte. Den Anfang machten die Sarkophagreliefs des 4. Jahrhunderts, dann folgten Mosaik und Buchmalerei. Der Einzug Christi, Judaskuß, Gefangennehmung, Verurteilung, selbst das Kreuztragen machte weniger Schwierigkeiten, vor Geißelung und Kreuzigung machte man am längsten halt.

Doch nun das Merkwürdige: Was wir selbst auf den Sarkophagen sehen, ist nicht der leidende Christus, er erscheint immer als der, welcher über den Leiden steht, erscheint als Gott; als wahrer Uebermensch, ὑπεράνθρωπος, wie ihn Gregor von Nazianz nennt, steht er mitten im Leiden, als kümmerten ihn diese Vorgänge nicht, er läßt das Leiden über sich ergehen, als merke er nichts davon. Wir brauchen durchaus nicht mit Reil anzunehmen, daß auf den Sarkophagen und auf der Lipsanothek von Brescia der Doketismus sein Spiel treibe, so daß die Leidensszenen „den jugendlichen Gott illustrieren, der nicht schmerzfühlend leiden kann, der nur äußere Scheinleiden, klassische Ruhe und Erhabenheit erlebt, durch die hindurch er zum Sieger verklärt wird".[1] O. Schönwolf glaubt gar, „die ganze Vorstellung wurzele im antiken Gottesbegriff: der jugendlich schöne Held kann nicht leiden".[2] Solche Deutungen mißkennen die Tendenz der ganzen Entwicklung, durch die Hülle der irdischen Erniedrigung die Göttlichkeit leuchten zu lassen. Selbst der leidende Christus, der keinen Ausdruck des Schmerzes zeigt, sollte hinüberleiten zum Bild des glorreichen Herrn und Pantokrator.

Abb. 16.

Darum sehen wir im 4. Jahrhundert besonders deutlich die Leidensdarstellungen am siegreich Auferstandenen orientiert. Von einer einseitigen Betonung der göttlichen Natur ist nicht die Rede — es ist eben der Gottmensch der christlichen Theologie. Betrachten wir den Bassussarkophag im Lateran.[3] (Abb. 16.) Simon von Cyrene trägt das Kreuz, auf Christus ist dabei ganz verzichtet. Die Dornenkrönung gleicht der Verleihung der Bürgerkrone: behutsam setzt der Soldat dem Herrn einen Lorbeerkranz auf das jugendliche Haupt. Als Richter steht dieser Christus vor Pilatus. Der Leidensweg wird zum Siegesweg infolge solcher auffallender Abschwächung des Leidens. Im Mittelfeld schließlich wird der Auferstehungstriumph angedeutet durch das siegeskranzumwundene Monogramm Christi, das sich über dem Grab mit den schlafenden Wächtern erhebt. Nur auf wenigen Sarkophagen trägt der Herr selbst das Kreuz (so Ficker 164, 170, 171). Auch in den Mosaiken des 504 von Theodorich gebauten Apollinare Nuovo-Ravenna steht Christus in königlicher Ueberlegenheit vor dem Hohen Rate, der ihm keine Kreuzigung zumutet, in den zehn Passionsbildern folgt dem Gang zum Kreuz gleich der Ostermorgen. Im Codex Rossanensis die gleiche göttliche Erhabenheit Christi, die gleiche Abneigung gegen alles, was

den Herrn in Schwachheit und Hilflosigkeit zeigen könnte. Sie macht sich noch geltend in jenen Ampullen von Monza,[1] 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts, auf welchen das Haupt Christi über dem Kreuze schwebt. Freilich sollte noch im gleichen Jahrhundert, im Rabbulakodex, die realististische und unbedenklich menschliche Auffassung des Leidens Christi in der Kunst sich Bahn brechen, nachdem schon im 5. Jahrhundert die Kreuzigungsszene der Sabinatüre in Rom eine Ausnahme darstellte. Von Jerusalem aus, wo man das Leiden Christi menschlich-natürlich nachempfinden konnte, war die kräftigste Anregung gegeben worden zur vollen Entfaltung des Leidenszyklus. Die christliche Kunst hatte aber in ihrem Streben, das Göttliche in Christus zum Ausdruck zu bringen, längst vor dieser Wendung einen andern Ersatz gefunden.

In den Leidensszenen offenbarte sich dem Christen der ersten Jahrhunderte das Göttliche im Heilandsbild in einem größeren Umfang wohl als wir heute annehmen. So sind vor allem die Szene des Einzugs und die Richterszene vor Pilatus, welche beide über ein dutzendmal vorkommen, sicher sepulkral zu fassen: der erstere erinnert an den Wunsch der commendatio animae, daß die Engel der Seele des Toten entgegeneilen und sie einführen möchten in die himmlische Stadt Jerusalem; die andere Szene ist eine Parallele zu jenem Gericht, „dem der Verstorbene sich stellen muß, in der Hoffnung, von dem nicht verurteilt zu werden, der um unsertwillen das Urteil des Todes auf sich genommen".[5] Gerade vom 4. und 5. Jahrhundert ab ist der Gedanke an das endliche Gericht auch von den Grabschriften gelegentlich betont.

Eine angebliche Verspottung Christi (Wilpert, Mal. T. 18) wird von de Waal und Baumstark als Illustrierung einer Hermasstelle erklärt: die Bekränzung des Gerechten.

---

c) Besondere Christustypen.

Kapitel 1.

Der unbärtige, jugendliche Christus.

Die Auseinandersetzungen über das Christusbild der ersten Hauptperiode altchristlicher Kunst haben noch lange zu keiner befriedigenden Klarheit geführt.

Die ältere Darstellungsweise Christi in der irdisch-menschlichen Form eines Jünglings bzw. eines unbebarteten jungen Mannes weist selbst wieder eine Entwicklung auf. Die ältesten Christusbilder zeigen den Herrn in mittelgroßer, bisweilen knabenhafter Gestalt mit kurzhaarigem Kopf, freiem Antlitz, dessen Ruhe, bedingt vor allem durch die regelmäßigen Formen von Auge, Nase und Mund, auffällt. „Legt man," schreibt N.-Müller treffend, „an diese Figur den Maßstab an,

dessen sich die Kirchenschriftsteller bedienen, so erkennt man, daß sie sich gleichweit von Häßlichkeit und Schönheit entfernt hält, höchstens anmutig und hübsch bezeichnet werden darf".[1] Dies gilt vor allem von den Fresken des 2. Jahrhunderts, so in der Lucinagruft, der Passionskrypta von Prätextat, in den Sakramentskapellen A2 und A3.[2] Im 3. Jahrhundert beginnt schon reich gelocktes Haar das Haupt Christi zu umgeben. Auf den Sarkophagen vollends begegnet uns vielfach ein Christus von klassischer Schönheit. Man möchte etwa beim Bassussarkophag der vatikanischen Grotten bei flüchtigem Schauen fast an den zwölfjährigen Jesusknaben denken, wenn wir nicht den glorreichen Herrn vor uns hätten, der seine Füße auf die Himmelsfigur stützt. Länger als in Rom erhält sich dieser jugendlich schöne unbärtige Typus zu Ravenna, auf Sarkophagen wie auch Mosaiken (Apsis von S. Vitale, S. Michele, auch S. Giovanni in Fonte). Die diesbezügliche Aufzählung von Kraus[3] erfuhr ferner eine Bereicherung durch die Denkmäler des Ostens, das berühmte Berliner Christusrelief und viele andere.[4]

Diese Erscheinungsform als anmutiger Knabe oder Jüngling wurde mehrfach dahin erklärt, man wollte die göttliche Person verbergen, man scheute sich, wohl aus Gründen der Arkandisziplin, die heilige Gestalt des Erlösers naturwahr zu geben. Eine ebenso billige als einseitige Lösung! Es ist vielmehr hier, in der künstlerischen Wiedergabe des Bildes Christi, mit welchem sich die Phantasie am meisten beschäftigte, ein Stück des innersten Lebens der ältesten Christenheit zum Ausdruck gekommen.[5] Was wir vor uns haben, ist nicht die Idee einzelner Künstler, sondern unverfälschte Volkskunst, innerhalb deren Rahmen eben jede Zeit, jedes Volk sein Ideal, seinen Gott, seinen Christus zur Darstellung bringt. Zu einseitig an den literarischen Einfluß des Gnostizismus glaubend, meint Weiß-Liebersdorf: „Der jugendliche Typus war volkstümlich beliebt, ohne aus der Volksanschauung selbst hervorgegangen zu sein."[6] Richtiger urteilt Strzygowski: „In der altchristlichen Zeit ... herrschen Typen, welche nicht von einzelnen erfunden, seine Seele widerspiegeln, sondern illustrieren, was der breiten Masse der Gläubigen als Bild vorschwebt."[7] Dieses Bild ist eben eine Idealschöpfung der Volkskunst, das zeigt schon der pastor bonus, der Gute Hirte, mit dem es sich zunächst völlig deckt: der Herr hat lediglich die Exomis, den Hirtenkittel mit der Kleidung der besseren Stände vertauscht, sonst zeigt er, auch als jugendlicher Wundertäter, die nämlichen regelmäßigen, nicht eigentlich schönen, doch anmutigen Züge wie der Gotthirte.

Das Vorliegen eigentlicher Volkskunst wird noch klarer ersichtlich aus dem sich Hinwegsetzen über die Meinungen der bedeutendsten lateinischen und griechischen Kirchenschriftsteller.[8] Einerseits beeinflußt von Isaias 52, 14 und 53, 2, andererseits im Kampfe gegen die Doketen dazu gedrängt, lehrten u. a. Justin der Märtyrer, Clemens von Alexandrien, Origines gegen Celsus, Basilius, Isidor von Pelusium, Cyrill von Alexandrien, Tertullian, Cyprian, daß Christus unansehnlich von Gestalt, ja häßlich gewesen sei, ἄτιμος καὶ

ἀειδής. Wenn Ps. 45, 3 zitiert wird, z. B. von Isidor von Pelusium, wo der Messias der schönste aller Menschenkinder heißt, so bezieht man dies auf die inneren Vorzüge. Erst sehr spät traten ein Chrysostomus und Hieronymus der herkömmlichen Anschauung entgegen. Bei dem Mangel eines irgendwie verwertbaren Christusideals unter den Theologen waren die Maler und Steinmetzen völlig auf sich und die Volksauffassung angewiesen. Der klassische Formensinn, die hellenische Aesthetik, von welcher noch Jahrhunderte hindurch selbst der einfachste Kunsthandwerker, ja auch große Massen des Volkes bei dem täglichen Anblick der edelsten Erzeugnisse antiker Kunst, wenigstens einen Hauch verspürten, sträubte sich dagegen, den heißgeliebten, angebeteten, göttlichen Erlöser, Lehrer und Wundertäter unschön darzustellen.

Die Meinungsverschiedenheiten der ältesten Schriftsteller lassen erkennen, daß es kein Porträt oder porträtähnliches Bild Christi gab. Die Fäden der Tradition über die menschliche Erscheinung Christi müssen sehr bald nach dem apostolischen Zeitalter abgerissen sein. Selbst Augustin, der noch ein so großes Stück Vergangenheit überschauen konnte, gesteht bedauernd, „daß wir über sein Aussehen nicht das geringste wissen, es seien vielmehr unzählige mannigfaltige Ansichten über das Antlitz des Herrn errichtet worden, während doch dasselbe nur eines war, wie es nur immer gewesen sein mag".[9] So hat denn der Hellenismus, unter dessen Einfluß auch Rom stand, in volkstümlicher Anschauungsweise mitsamt den ältesten Typen des christlichen Bilderkreises auch das erste Christusbild, und zwar ein anmutendes Idealbild geschaffen.

Sehr bezeichnend ist die Argumentierung des heidnischen Philosophen Celsus im Kampfe gegen die Gottheit Christi: „Wenn der göttliche Geist in Christus gelebt hat, hätte er an Gestalt und Gesichtsbildung alle anderen Menschen übertreffen müssen .... Die Schönheit ist ein Charakter des Göttlichen: wenn aber Christus nicht schön war, dann kann man ihn nicht für Gott halten."[10] So entmutigend auf die orthodoxen Künstler die Ansicht der kirchlichen Vertreter wirkte, Christus sei häßlich gewesen, ebenso plausibel mußte ihnen jener Vorwurf der heidnischen Spötter erscheinen. Besonders war dies der Fall im Orient, wo der Hellenismus edler und kräftiger weiterblühte. Man war ja auch sonst nicht wählerisch in der Herübernahme gewisser antiker heidnischer Attribute, wie des Nimbus usw.; warum sollte nicht, und zwar ohne jeglichen Schaden, in die altchristliche Volkskunst der Begriff aufgenommen werden können, daß Anmut und Schönheit zum Wesen der Gottheit, des Göttlichen überhaupt gehören? Verlieh die altchristliche Kunst doch auch den Engeln als den der Gottheit nahestehenden Wesen das Merkmal schöner, heiterer, nie verwelkender Jugend: „Sie haben allein unter allen männlichen Figuren dauernd auch in der Kunst sich ihre Jugend gerettet", ausgezeichnet durch stattlichen Wuchs, weißes Gewand und lockiges Haar.[11] Vergessen wir dabei nicht, daß in den Augen des gebildeten Helleniſten selbst beim Menschen schön und sittlich gut,

Καλὸς κ' ἀγαθός verwandte Begriffe waren: die Häßlichkeit habe ihren ersten Ursprung in der Sünde. Dem griechisch-heidnischen Künstler erschien daher bei dem Streben, das Göttliche zu veranschaulichen, die denkbar edelste Menschengestalt als die allein würdige Form. So sagten sich auch die Heidenchristen, daß die eine wahre Gottheit als die Quelle alles Sittlichguten von einer Schönheit sein müsse, in welcher weder Leidenschaften, noch Schmerz, noch Alter ihre entstellenden Züge zurücklassen. Für den Christen war nun diese leibliche Erscheinung der Gottheit kein Produkt dichtender Phantasie, sondern ein weltgeschichtliches Faktum: „das Wort ist Fleisch geworden".

Die Gottheit hatte wirklich die menschliche Natur angenommen. Es bedurfte gar keiner literarischen Beeinflussung der Masse des Volkes bzw. der aus ihm hervorgegangenen Künstler, bei dem Urteil, daß zur Vollkommenheit des göttlichen Erlösers notwendig die Eigenschaft der Anmut gehöre.[12]

Freuten sich die Christen auch über den Vorwurf des Atheismus, weil man bei ihnen keine Götterbilder fände, mochten sie mit Grauen die verlassenen Götterbilder betrachten, immer ungestümer mußte für die Heidenchristen, namentlich für die griechischen, der Wunsch geworden sein, statt der Symbole, an den Gräbern wenigstens, das Bild des menschgewordenen Gottessohnes zu sehen — in einer Idealgestalt, soweit es die schwierigen Umstände der Katakombenkunst erlaubten.

Diese Volksanschauungen wirkten schon, wie oben bemerkt, mit im Bilde des ποιμὴν καλός des jugendlichschön gestalteten Gotthirten, der seine Schäflein in das Land des ewigen Frühlings führt — vom schlichten Fresko an den dunklen Gräbern bis zum strahlenden Mosaik mit dem königlichen Hirten im Galla-Placidiadenkmal zu Ravenna, so auf allen alten Sarkophagen, wie es der Sarkophagkenner Le Blant ausspricht. Gerade bezüglich der plastischen Erzeugnisse, wo das Antlitz Christi antiken Schnitt, schöngeformte Augen, gerade Nase, lieblichen Gesichtsausdruck zeigt, erklärt W. Grimm: „Wenn die ältesten Denkmäler den Heiland ohne Bart in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so war das dem Geiste der altchristlichen Kunst, der darin noch fortwirkte, gemäß."[13]

Nochmals muß hervorgehoben werden, wie beim altchristlichen Künstler beim Gedanken an das Wesen Christi neben dem Motiv des Anmutigen das des Jugendlichen fast noch mehr vorwiegt: Christus als der göttliche Führer in ein Land des ewigen Lichtes und Lebens, wo es keinen Abend und kein Altern gibt. So gibt der Jude Philo die allgemein verbreitete Vorstellung wieder, die Gottheit altere nie, sei ewig jugendlich, nehme immer neue reiche Gaben in sich auf, in ihr sei nichts Altes, überhaupt nichts Vergangenes.[14] Gori, der gewiegteste Kenner der ältesten Diptychen, erklärte es als die Ueberzeugung der gelehrten Hagiologen, daß in der jugendlichen Erscheinungsform Christi auf jenen Skulpturen dessen menschliche und noch mehr dessen göttliche Natur Ausdruck finden sollte, gemäß Davids Wort: Du aber bist ewig derselbe und deine Jahre nehmen kein Ende.[15] In diesem

Sinne schreibt Fr. X. Kraus: „Die Ewigkeit Gottes wird durch die nie alternde Jugend bei dem Gottessohn nicht minder ausgedrückt, wie beim Vater durch ein frisches rüstiges Greisenalter.“[16] In anderer Gestalt taucht derselbe Gedanke in der späteren christlichen Kunst wieder auf unter dem Bilde des „Alten der Tage“ aus Daniel V, 9.

Der wertvolle apologetische Gehalt unseres Christustyps ist in diesem Zusammenhang nicht zu verkennen. Wie in der nachkonstantinischen Periode im Christustyp mehr die göttliche Herrschermacht des Weltheilandes sich ausprägte, so in der Verfolgungszeit die Ewigkeit des Herrn, der den Seinen nie mehr verwelkendes Leben, ewige Jugend schenkt.

Nun ist noch ein angeblich wesentlicher Faktor bezüglich der Entstehung des jugendlichen Christusbildnisses zu erwähnen; der Einfluß der Theophanien des häretischen Gnostizismus. Es liegt auf der Hand, daß das Christusideal der aus dem Hellenismus schöpfenden gnostischen Gedankenwelt der christlichen Volkskunst weit näher stand als die künstlerisch unbrauchbaren Meinungen der Kirchenväter. Unbestreitbar ist ferner, daß die gnostischen Apostelgeschichten vom 2. Jahrhundert ab Phantasie und Gemüt aller zum Christentum Neigenden gefangen nahmen.[17] Der Gedankengang in dem bereits erwähnten gelehrten Werke von J. E. Weis-Liebersdorf über diese Sache ist darum ein scheinbar zwingender. In den gnostischen Schilderungen erscheint nämlich Christus beständig in der Gestalt eines kleinen lieblichen Knaben: ὅμοιος μικρῷ παιδίῳ ὡραιοτάτῳ εὐειδεῖ (Andreasakten): oder er wird als der Jüngere ὁ νεώτερος οὗτος (Thomasakten), kurzweg als der schöne ὁ καλὸς, als schöner Jüngling mit lächelndem Antlitz bezeichnet (Johannesakten). Was nun den Einfluß dieser Literatur auf eine gnostisch-christliche Kunst betrifft, so muß der Verfasser selbst gestehen, daß sich ein solcher wegen des Mangels an gnostischen Monumenten nicht verfolgen lasse. K. M. Kaufmann schreibt noch neuestens: „es sei für das älteste Christusbild, als den hellenistisch-römischen Typus im weitesten Sinne, keine Abhängigkeit von bildlichen, sondern höchstens eine solche von gnostischen literarischen Vorlagen anzunehmen“.[18] Doch auch letzteres ist abzulehnen. Es wäre ja denkbar, aber praktisch muß es überaus fraglich erscheinen, daß sich die altchristlichen Maler und Steinmetzen in ihrem meist handwerksmäßigen Betrieb von der Literatur, und zwar von nichtorthodoxer, leiten ließen. Volkskunst entspringt überhaupt nicht literarischen Erzeugnissen. Das entscheidende Moment ist jedoch, daß die Szenen der Katakombengemälde durchweg für die kanonischen Evangelien zeugen. Weis-Liebersdorf mußte sich von J. Wilpert, dessen Monumentalwerk er noch nicht kannte, mangelnde Kenntnis der römischen Gemälde vorwerfen lassen. Der unbärtige, schöne Christustypus der römischen Monumente erwies sich als älter als die gnostischen Apostelakten, aus welchen ihn Weis-Liebersdorf ableiten wollte, älter als das Auftreten der gnostischen Schulhäupter in Rom.[19] N. Müller, der ebenfalls davor warnte, „diese Christophanien ohne weiteres zum Vergleich heranzuziehen“,

hat die denkbar beste Lösung des ganzen Problems also formuliert: „Von verschiedenen Voraussetzungen aus kamen die nicht volkstümliche Denkweise des Gnostizismus und die volkstümliche Denkweise der kirchlichen Kreise zu einem ähnlichen Resultat hinsichtlich der äußeren Erscheinung Jesu.[20] Es muß aufs höchste befremden, daß sich J. Strzygowski in seinem Aufsatz „Christus in hellenistisch-orientalischer Auffassung" (1903) noch völlig auf Weis-Liebersdorf stützt, ja, daß noch 1913 O. Wulff schreibt: „Der älteste jugendliche Idealtypus Christi scheint nach dem Vorbild antiker Lichtgötter auf dem Boden der Gnosis geprägt zu sein, jener im Zeitalter Hadrians entspringenden Religionsphilosophie, die christliche Gedanken in das System einer mystischen Weltentwicklungslehre verwoben hat."[21]

Bei dem ersteren ist der Irrtum mehr zu erklären aus einer überschwenglichen Bevorzugung der orientalisch-christlichen Kunst, die wir mit J. Wilpert ablehnen; aus dem Bestreben, wie Strzygowski sich ausdrückt, „dem herrschenden System, die Dinge immer nur von der Peterskuppel aus anzusehen", entgegenzutreten. Wir wissen nur zu gut, daß, wenn dieser hervorragende Forscher den hellenistischen jugendlichen Typ in einen kurzhaarigen alexandrinischen und in einen langhaarigen kleinasiatischen usw. gliedert, solche Unterscheidungen längst in römischen Katakombengemälden des 3. Jahrhunderts ebenso nachweisbar sind.

Betreffs des anderen Forschers merkt man aber mit Bedauern eine ganz andere Absicht.

Wer die Katakomben oft durchwandert und sich in den Geist des Urchristentums versenkt hat, weiß, daß der älteste Christustypus, das anmutende Bild des unbärtigen, jugendlichen Erlösers, frei von antikem Götterglauben und häretischem Synkretismus, als das Werk echt christlicher Volkskunst aus dem Boden gesunden Christentums erwuchs, desselben Glaubens, in welchem wir heute noch Christus anbeten als unsern göttlichen Erlöser.

Kapitel 2.

Der bärtige Christus.

Es soll hier kein Versuch gemacht werden, dieses Problem zu lösen, dasselbe sei nur kurz berührt, soweit es in den Rahmen dieser Arbeit gehört. Wann und warum beginnt der bärtige Christustyp den unbärtigen zu verdrängen? Aus dem cubiculum 3 der Katakombe von Domitilla zeigt uns Wilpert als der 1. Häfte des 3. Jahrhunderts angehörig, ein Christusbild, an welchem nicht so sehr die ernsten Züge, die langen Haare, als vielmehr der Vollbart auffällt.[1] Von den zehn durch Wilpert festgestellten Brustbildern Christi zeigen drei den bärtigen Typ. V. Schultze schreibt: „Ich behaupte, daß in keinem einzigen Fall bisher ein bärtiger Christuskopf im 3. oder 4. Jahrhundert nachgewiesen ist, die Reihe beginnt vielmehr erst mit dem 5. Jahrhundert."[2] Ich halte dafür, daß wir vorerst

noch auf den scharfen Blick des Meisters in der Katakombenforschung vertrauen; wenn ihn Schultze eines „Sehirrtums" verdächtigt, ist die Sache nicht entschieden. Wahrhaftig verdächtig ist aber der Eifer, mit dem gewisse Archäologen die angebliche Vergottung Christi am Konzil zu Nycäa 325 und die Entstehung des bärtigen Christus in Zusammenhang bringen. Daß „möglicherweise dogmatische Verhältnisse bestimmend mitgewirkt haben, besonders der Arianismus", meint selbst K. M. Kaufmann.[3] Schultze sagt, bei den tiefbewegenden Kämpfen des 4. Jahrhunderts um den Begriff der Gottheit „konnte es nicht ausbleiben, daß die mit dem gesteigerten Inhalt erfüllte Christusvorstellung auf das Christusbild übergriff. So setzte, gefördert durch neue christologische Fragen, eine Weiterbildung des Christusbildes ein zu hoheitsvoller, über alles Menschliche hinaustretender Erscheinung. Das ernste männliche bärtige Antlitz schien dafür geeigneter als der jugendliche Lockenkopf" (S. 135). Deutlicher wird Karl Schwarzlose: „Auf den Typus des Christusbildes hatte bereits früher die dogmatische Entwicklung einen allerorten bemerkbaren Einfluß ausgeübt. Seitdem dieselbe die gottgleiche Macht des Erlösers zur Anerkennung gebracht hatte" . . . (!) usw. Diese Behauptung ohne Beweis ist ebenso „wissenschaftlich" wie seine andere, daß im nestorianischen Streit Maria eine den „heidnischen Hauptgöttinnen ähnliche göttliche Stellung" erhielt. Solchen Leuten ist es freilich unangenehm, daß der neue Typus schon ein Jahrhundert vor dem Konzil von Nycäa auftritt. Die orthodoxe Christenheit, die von Anfang an Christi Gottheit geglaubt, dachte wahrhaftig nicht daran, ausgerechnet durch den Bart Christi dessen göttliche Natur gegen den Arianismus auszudrücken und zu verteidigen. Nachdem Athanasius, der gelehrte und mutige Diakon und spätere Bischof von Alexandrien, die unchristlich-evangelische Lehre von der Gottheit Christi siegreich verteidigt — was sollte nun plötzlich noch die Kunst in den apologetisch-dogmatischen Kampf hineingezerrt werden! „Die Einwirkung der dogmatischen Vorstellungen seit Athanasius, daß die Gottheit Christi besonders betont werden solle, gehört in das Reich der Phantasie."[5] Diese phantastische Auffassung wird vollends der Lächerlichkeit preisgegeben, wenn Didron sich unter den altchristlichen Künstlern zwei Parteien dachte: für die einen war Christus Mensch, für die andern Gott,[6] oder wenn Le Blant von dem bärtigen Christus nur als von dem vergöttlichten spricht.[7] Wohl ist es auffällig, daß, sobald auf den Sarkophagen der bärtige Typus auftritt, derselbe meist nur in den Zeremonienbildern der maiestas domini erscheint, doch nie in den Bildern des erdenlebenden und wunderwirkenden Herrn, z. B. Garr. 334. Siehe auch das Kapitel über den Nimbus. Soll sich also wirklich der Streit über das Verhältnis der beiden Naturen 431 gegen Nestorius, 449 gegen Eutyches auf diesen Monumenten widerspiegeln? „Es ist kein Zweifel," sagt Schultze, „daß auch die Künstler ihrerseits diesen Unterschied des Menschlichen und Göttlichen anführen wollten." Wenn es auch so wäre, dies „es ist kein Zweifel" bedeutet noch lange keinen Beweis. Werden sich die Künstler wirklich bewogen gefunden

haben, auf ihren Werken die christologischen Kontroversen zu illustrieren und zu verewigen? Wenn sie tatsächlich auf demselben Sarkophag das eine Mal das Weilen Christi unter den Menschen (unbärtig), das andere Mal sein Weilen beim Vater (bärtig) ausdrücken wollten,[8] so geschah dies aus der natürlichen Entwicklung heraus: aus Ehrfurcht vor der Tradition hielten sie vorläufig beim wunderwirkenden Herrn den jugendlich-unbärtigen Typ bei, während sie zugleich bereits das neue Volksideal einführten.

Auf gleicher Stufe der Wissenschaftlichkeit mit der Versinnbildung der angeblichen Vergöttlichung Christi auf einem Konzil durch den Bart steht die von Raoul-Rochette, Roßmann, dem Norweger Ditrichson behauptete Anlehnung des bärtigen Typs an die heidnischen Götterbilder eines Serapis, Asklepius oder Zeus.[9] Denn gerade in der späten Zeit, im 4. und 5. Jahrhundert, da diese Anleihe nach Ansicht jener Schriftsteller gemacht worden sein soll, war das Verhältnis zwischen Heiden und Christen so feindselig und gespannt, daß die christlichen Gemeinden eine allgemeine bewußte Anlehnung an heidnische Idealtypen bei der Darstellung des Gegenstandes ihrer höchsten Verehrung nie gestattet hätten. Was diesbezügliche individuelle Versuche betrifft, ist ja die bekannte Erzählung bezeichnend, einem Künstler wäre i. J. 454 die Hand verdorrt, als er es wagte, ein Zeusbild als Vorlage für ein Christusbild zu benützen.[10] Trotzdem schreibt noch 1915 ein dänischer „Archäologe", Poulsen auf die Frage, wem der bärtige Typus entlehnt sei: „Wem anders als einem der männlichen bärtigen hellenistischen Götter", dem Zeus (von Otricoli)? Nach Poulsen trat Christus das Erbe des Zeus an: „Die Züge des Götterbildes des Phidias leben in einem neuen mächtigen Weltengott."[11]

Welches waren nun die wahren Motive, die zur Entstehung und raschen Verbreitung des bärtigen Christusbildes führten? Es mögen sehr prosaische Gründe gewesen sein, die da Vorschub leisteten. So die Ansicht, der Bart gehöre zu den Dingen einer wichtigen Persönlichkeit, sei ein Zeichen hervorragender Lebensstellung. Das war nicht etwa erst Ansicht eines Cassiodor, des Theodorich berühmten Ministers, schon Clemens von Al., (Paed. 3, 3), Cyprian (de lapsis 5) Tertullian u. a. meinen, „der Bart charakterisiere den Mann" (Augustin), wir finden im 4. und 5. Jahrhundert sogar Verbote für Kleriker, den Bart zu scheren und so „die Gestalt des Menschen gegen die Natur zu verändern". Wohl handelt es sich hier um asketische Anschauungen. Doch auch im Kaiserhaus war das Barttragen üblich geworden, seit Hadrian (117) wegen einiger Narben sich den Bart wachsen ließ. Zur Entstehung des bärtigen Christusbildes soll ferner der jüdische Typus geführt haben, wie ihn N. Müller in einigen Katakombenbildern ausgeprägt finden will, und den Strzygowski aus Jerusalem oder Edessa herleitet.[12] Der große Einfluß Palästinas und Syriens mit seiner aufblühenden Hauptstadt Antiochien steht heute fest. Doch die Hypothese vom jüdischen Christustypus entbehrt gar zu sehr der Begründung durch Denkmäler und geschichtliche Tatsachen.

Das eigentliche Motiv zur Entstehung des bärtigen Christusbildes ist im gewaltigen Umschwung der Zeit zu suchen, der sich schon in der großen Friedenszeit vor der letzten Verfolgung geltend macht. Als die Kirche im Lichte der Freiheit in der Weltgeschichte eine Rolle zu spielen begann, machte sich in der christlichen Welt der geschichtliche Sinn kraftvoll bemerkbar und damit ein gewisser Realismus in der Kunst. Der Anstoß mag wohl von Osten ausgegangen sein, aber die treibende Kraft lag in der nach den Frühlingsstürmen der Verfolgungen ins Mannesalter getretenen Christenheit überhaupt, der ein neues Hoheitsideal vorschwebte. Nicht nur die ganze Stimmung, die weltgeschichtlichen Vorgänge, auch die örtlichen Verhältnisse wirkten mit: in den monumentalen Apsismosaiken erwies sich der knabenhafte Christus der Urkirche als unmöglich. Wie von selbst, naturnotwenig näherte sich der bisherige jugendlich-liebliche Christus der Mannbarkeit mit stattlicherem Wuchs des Körpers, bestimmterem Gesichtsausdruck, ja, er mußte sich, als siegreicher Herrscher im Kampf gegen die falschen Götter, schnell ins Majestätische steigern.

So besaß auch die nachkonstantinische Christenheit ihr Ideal, das durch männliche Kraft und Würde das erhabene Wesen des Gottes- und Menschensohnes zum Ausdruck brachte. Leider sollte dies Ideal schon im 5. Jahrhundert durch den allgemeinen Verfall der Kunst, der sich auch in den Porträtsköpfen der ausgehenden Kaiserzeit fühlbar macht, von seiner Höhe herabgleiten. Das Christusbild der Katakombe von Albano, von S.S. Cosma e Damiano-Rom, S. Gaudioso-Neapel, S. Paolo fuori le mura und S. Marco-Rom zeigen, wie es N. Müller so drastisch beschrieben hat,[13] nur zu deutlich, daß man sich nicht mehr imstande fühlte, mit den Mitteln der alten Kunst die Wirkung der Hoheit voll zu erreichen. Man behalf sich mit einer unnatürlichen Vergrößerung der Formen, was zu einer Versteifung und Erstarrung der Formen führte. Eine eigene Ausscheidung eines „greisenhaften Typus", wie ihn Kraus in seiner RE II statuieren will, ist jedoch durchaus unnötig.[14]

Es kann nur nebenbei erwähnt werden, wie das Bild vom Guten Hirten dem Christusbild in der Entwicklung folgt und wie im Hirtenmosaik von Galla Placidia-Ravenna das urchristliche und das neue Ideal zusammenstoßen.

Anhang.

Uebersicht über die Folge der Christustypen.[15]

1. Christus selbst oder als guter Hirt, in reiferer Jugend bartlos mit kurzgerolltem Haar (Lucinagruft, Sakramentskapelle von S. Callisto).

2. Seit dem 3. Jahrhundert: Haar reicher, gewöhnlich gelockt, in die Stirne, gelegentlich schon zur Schulter reichend, in manchen Schöpfungen des frühen 4. Jahrhunderts knabenhafte Jugendlichkeit.

Eine individuelle Differenzierung kann auch hier noch nicht nachgewiesen werden. Der jugendliche Typ ist fast allein herrschend bis gegen Schluß des 5. Jahrhunderts, in Ravenna bis zum 7. Jahrhundert. Beispiele mit jugendlich-weichem, fast sentimentalem, stellenweise kindlichem Gesicht: zwei Goldgläser des Britischen Museums, Sarkophag des Junius Bassus, Lateransarkophag 125, Lipsanothek in Brescia, Münchener Elfenbeintafel mit Himmelfahrt, Silberbecher, in Orontes bei Antiochien gefunden. — Entwickeltere Jugend: Sarkophage von S. Francesco-Ravenna, Lateransarkophage 135, 152, kleine Freistatuette im römischen Nationalmuseum. — Etwas männlicher Jugendtyp: Berliner Sarkophagrelief (5. Jahrhundert), Mailänder Silberpyxide von S. Nazaro, Berliner Elfenbeinpyxide, Lateransarkophag 174, Mosaiken von Ravenna: im Erzbisch. Palast, Apside von S. Michele und Affricisco (Berlin). — Haupthaar ist kurzgelockt (frühe Katakombenfresken, Sarkophage von S. Francesco-Ravenna, Dellis-Nordafrika, Arles und Lateran 161, Elfenbeindeckel des Evangeliars von Ravenna, Mosaiken in S. Vitale usw.), oder langlockig (Statuette im römischen Nationalmuseum, Lateransarkophage 135, 152, 174, Arles 155) oder halblanges, gelocktes Haar (St. Paulssarkophag, Lateransarkophage 55, 125, Adelphiassarkophag in Syrakus) bzw. stark in die Stirn hereingekämmtes, in einem Knäuel am Nacken aufgerolltes Haar, sog. galiläische Tracht (Lipsanothek in Brescia, Londoner Goldglas).

3. Männlicher Typus, vereinzelt im 3. Jahrhundert in den Katakomben in ernsteren Motiven, Gerichtsbild (in der Nunziatellakatakombe noch bartlos, Cubikulum 3 von Domitilla schon bärtig). Weitere Beispiele erst 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts in der Malerei (S. Ermete, Cubikulum 4 von Domitilla, um 400 in S.S. Pietro e Marcellino, Wilpert T. 253), Plastik (Jonassarkophag im Lateran 119 mit bärtigem Christus Londoner Tonschale aus der Zeit Konstantins [echt?], Sarkophage im Kircherianum-Rom, Arles, Lateran 178), Mosaik S. Pudenziana, kurz nach 400, Baptisto in Neapel, Mitte des 4. Jahrhunderts, ferner die Christusbilder in S. Costanza, Cosma e Damiano, S. Teodoro-Rom u. a. — Der bärtige und unbärtige Typ wechselt nun auffallenderweise im gleichen Zyklus (zwei Sarkophage der vatikanischen Grotten, Sabinatüre u. a.), wobei der bärtige mehr dem verherrlichten Herrn oder dem göttlichen Lehrer zukommt, vom 5. Jahrhundert an siegt immer mehr der bärtige Typus.

Kapitel 3.

Der erhöhte Christus.

Bereits in der Skizze über den bärtigen Christustyp beobachteten wir die im 3. Jahrhundert einsetzende Bewegung, welche die hoheitsvolle Würde des Gottmenschen mehr zum Ausdruck zu bringen suchte. Gewiß war schon die ältere Kunst bestrebt, das Göttliche im Heilands-

bilde zu betonen, wieviel mehr war dies von der Kunst zu erwarten, als sich der mächtig emporblühenden Kirche ihr Stifter offenbarte als der göttliche Triumphator über die vielen falschen Götter! Die neuen konkreten Bilder, das Symbolische mehr zurückdrängend, wurden aus der sepulkralen in die mystisch-apokalyptische Sphäre erhoben. Christus stand nun ganz im Mittelpunkt als Herr der Welt in den basilikalen Absiden, in der Glorie und Schönheit des Paradieses, der überirdischen Herrlichkeit, die jeder Gläubige sehnsüchtig selbst einst zu schauen hoffte. Der Erlösungsgedanke, das Verlangen nach ewigem Sieg und Leben im Paradies des Herrn klingt insofern in dieser zweiten Periode altchristlicher Kunst ebenso mächtig wieder wie in der ersten, wenn auch die Innigkeit der Katakombenbilder hiebei verloren ging. Es sollte ja auch die Freude über die Erlösung aus langer blutiger Verfolgung, der Jubel über Christi Sieg kundgetan werden, und dazu eigneten sich die Apsidenrundungen besser als die Gräber oder die Sarkophagwände mit ihren Säulenarkaden, Palmen- oder Oelbaumreihen. So steht er nun in den Mosaiken vor uns, der Gott-Logos, der alles erschuf, dessen Gewalt alles Endliche überragt, der Sieger über Leben und Tod, bereit, nicht wie die Römer durch die Schärfe des Schwertes, sondern friedlich die Welt zu erobern. So offenbart er sich uns als die höchste Autorität, als die anbetungswürdige majestas domini. Welch ein Gegensatz: dieser inmitten des Apostelkollegs als seines Hofstaates thronende Himmelsfürst und der Heiland der schlichten Katakombengemälde! Auch dort wollte man bei aller rührenden Beschränkung und Einfachheit die siegreiche Allmacht des Herrn darstellen, selbst wenn bei der Erweckung des Lazarus oder der Heilung des Gichtbrüchigen auf die Gestalt des Wundertäters ganz verzichtet wurde. Um so mehr können wir den Jubel des christlichen Volkes nachfühlen, daß es sich jetzt den Erlöser in der Kunst so vergegenwärtigen konnte, wie es ihn aus der evangelischen Predigt schon Jahrhunderte im Herzen trug: als das „Bild Gottes" (2 Kor. 4, 4, Kol. 1, 15) als „Abglanz der Herrlichkeit Gottes" (Hebr. 1, 3), daß es vor diesen Bildern mit Johannes im Prolog seines Evangeliums frohlocken konnte: „Wir sahen seine Herrlichkeit, die Herrlichkeit als des Eingebornen vom Vater!" So sehen wir den neuen Idealtypus des erhöhten Christus klar vor uns: der mystische Berg mit den Paradiesesströmen, die Palmbäume mit dem Vogel Phönix, der wolkenbelebte oder sternenbesäte Himmel deuten das Paradies, den Herrschersitz Christi an. Der ewige Vater hält den Siegeskranz über das Haupt des Sohnes; das bedeutsame Attribut der Schriftrolle in Händen, lockt der Herr noch immer als der gute Hirt, als der wahre Orpheus, als der allweise Lehrer und gnädige Richter die Seinen an sein Herz, ladet sie ein in sein ewiges Reich.

Eine wesentlich neue Auffassung hatte sich damit Bahn gebrochen, daß man die allerhöchste Persönlichkeit isolierte und diese Isolierung schließlich zum künstlerischen Prinzip erhob. Nicht mehr als Wundertäter sollte Christus seine den Götzenbildern überlegene Macht zeigen, untätig, nur in Beziehung zum Beschauer, sollte er den Eindruck des

Göttlichen, Anbetungswürdigen hervorrufen. Es war eine Forderung des Volksgeistes, eine Erfüllung des lange im Herzen unterdrückten Dranges nach berechtigter Bilderverehrung. Ohne Schaden zu nehmen im christlichen Geiste, konnte die Kunst unbedenklich für diese Entwicklung paganen Typen äußerlich die Bausteine entnehmen, und dabei eine bedeutsame Nachblüte erleben, wie die Reste von S. Costanza-Rom beweisen.

Eine ikonolatrische Bewegung, die allein den ikonoklastischen Sturm verständlich macht, ist nicht zu leugnen. Einige Beispiele: das Mosaik von S. Pudenziana, ausgeführt unter Papst Siricius (384 bis 399), allerdings stark restauriert: Christus bärtig auf goldglänzendem Thron inmitten der Apostel und der Heiden- und Judenkirche. Wohl ist in dem herrlichen Werk das Lehrhafte, die zeremoniell-repräsentative Stimmung unverkennbar, doch keine der Figuren beschäftigt sich mit dem Beschauer. Ganz anders ein Jahrhundert später im Mosaik von Cosmas und Damian: Christus schaut untätig vor sich hin, und selbst die Heiligen blicken, obwohl sie sich dem Herrn nähern, aus dem Gemälde heraus. S. Lorenzo f. l. m. (spätes 6. Jahrhundert), S. Agnese, S. Marco zeigen in ihren Mosaiken immer strenger isolierte Prospektstellung, ebenso die ravennatischen Mosaiken, so Apollinare Nuovo, besonders in den von Agnello hinzugefügten Szenen: Christus, zwischen Engeln thronend, kümmert sich nicht im geringsten um die 26 kronentragenden Märtyrer, die ihrerseits Neigung haben, stehen zu bleiben, um aus dem Bild herauszuschauen. Ein Gegenstück hiezu ist das opfernde Kaiserpaar in S. Vitale. Der Weg führt zu den sizilisch-normannischen Mosaiken. Als ich in Cefalù, in Monreale-Palermo vor dem Christusbilde stand, das mit so ungeheurer Wucht von der Apsis niederschaut, war ich versucht, an einen Rückfall in die Heidenzeit zu denken, wo die Gottheit isoliert weilte in der Tempelcella, doch wird dieser Gedanke sofort verdrängt durch die vielen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament in Monreale, in der Palatina und Martorana, wie in den griechisch-orientalischen Kirchen, wo der Gott der Christen im Gegensatz zur heidnischen Gottheit tätig erscheint. Infolge der kurz skizzierten Entwicklung des Christusbildes sahen sich schon der hl. Nilus, der hl. Paulinus von Nola, dann der hl. Gregor der Große u. a. genötigt, den rein unterrichtlichen, erbaulichen Zweck der Bilder zu betonen gegenüber der noch immer bestehenden Gefahr, daß eines im Volke nach heidnischer Anschauung Gottheit und Idol identifizierte.[1] Heute, wo diese Gefahr völlig beseitigt ist, möchte man es wünschen, daß uns beim Betreten der Kathedralen schon von ferne aus dem Goldgrund des Apsismosaiks das Bild des Rex gloriae, des Königs der Herrlichkeit, in hoheitsvoll überwältigender Schönheit und Größe entgegenleuchte. „In der Ausschmückung unserer Kirchen mit Gemälden und Mosaiken sollten wir wieder zu der alten, bewährten Kunst zurückkehren, die auf dem Triumphbogen oder in der Apsis den Heiland in seiner verklärten Hoheit und Verherrlichung darstellt."[2]

So kann man, wenn wir mehr ins Einzelne eingehen wollen, sagen, daß die Typen des Richters, Gesetzgebers, Lehrers unmerklich, doch sicher aufgehen in dem allgemeinen Typ der majestas domini, des orientalischen Allbeherrschers, des ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

L. v. Sybel sieht einseitig nur den Herrn der Seligkeit und vor allem behauptet er, „es gebe keine altchristlichen Gerichtsszenen". Eine genaue Unterscheidung zwischen dem lehrenden und richtenden Christus ist in manchen Fresken nicht leicht, doch lassen sich die von Wilpert aufgezählten 14 ausgeführten Gerichtsszenen aus den Katakomben nicht so einfach widerlegen. Christus sitzt meist auf der Kathedra oder auf dem Tribunal, zu dem Stufen hinaufführen; zu den Seiten stehen gewöhnlich scrinia, offene Rollenkästen, welche hier die Szene als Gericht erkennbar machen sollen. In der Linken trägt Christus die Buchrolle offen, im Begriff, das Urteil zu fällen; mit der Rechten deutet er auf die unten stehende Orans, während die advocati, die heiligen Fürsprecher, für ihre Klienten einen guten Richterspruch zu erwirken suchen, meist mit geschlossenen Rollen neben Christus stehend. Man erkennt in ihnen später deutlich die Apostelfürsten. Es handelt sich also hier um das Sondergericht.[3] Auch an schüchternen Versuchen zur Darstellung des Weltgerichtes fehlt es nicht. In der Paradieseslandschaft sitzend, macht der Herr mit der Linken eine abwehrende Bewegung gegen einen rechts nahenden Ziegenbock, dem einen von acht rechts kommenden Schafen legt er die Hand auf (Mt. 25, 31; Garr. 304, 3). Aehnlich in einem Mosaik von Apollinare Nuovo: der von zwei Engeln begleitete sitzende Richter streckt die Rechte aus nach drei Schafen zur Rechten, auf der andern Seite stehen drei Böcke. Auf einem unterhalb S. Crisogono-Rom entdeckten Fresko steht neben dem thronenden Christus die Erklärung: er sitzt zur Rechten des Vaters auf dem Thron, um zu richten die Lebendigen und Toten.[4] Im Mosaik von Cosmas u. Damian sieht J. Strzygowski (Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1920, S. 153) „das große Erscheinen Christi" zum Weltgericht, gemäß der Schilderung Ephrem des Syrers: diese Auffassung erinnere an die Anschauungswelt der Awesta, an das Unsterblichkeitsdogma der Mazdareligion! Erst die Miniatur konnte es wagen, die Schriftworte ausführlich zu illustrieren: in der christlichen Topographie des Cosmas sieht man den hochthronenden Christus, das Buch in der Linken, die Rechte erhoben, unterhalb sind die Engel, in der untersten Zone die Völker, Männer und Frauen, in angstvoller, feierlicher Erwartung versammelt.

Die Schriftrolle, welche der Herr als Richter und weiterhin als Lehrer hält, wurde aus der heidnischen Kunst herübergenommen und stellt die Heilsbotschaft bzw. die Gesetzesrolle dar. In der Hand von christlichen Toten ist das Buch nicht etwa als Buch des Lebens aufzufassen, wie manche meinen;[5] der gebildete Römer getraute sich kaum die Oeffentlichkeit zu betreten, ohne die Schriftrolle als Zeichen seiner geistigen Würde zur Schau zu tragen, auch auf den Grabmälern wollte er sie noch in Händen halten.[6] Christus schrieb zwar nichts, liest auch nie auf den Denkmälern, aber wem gebührte die Auszeichnung der

Schriftrolle mehr als ihm, der die Weisheit selber ist und durch die Verkündigung seiner weltumgestaltenden Lehre die Weisheit aller alten Philosophen zuschanden macht!

Erst anfangs des 3. Jahrhunderts, in der Katakombe des Prätextat, finden wir ein Gemälde, das Christus als Lehrer auf dem Throne vorführt, doch ohne Auditorium,[7] dann auf einem Deckenfresko der Katakomben unter der Villa Massimi: die Rollenbehälter zu seinen Füßen verweisen auf das göttliche Lehrgesetz. Wohl erst im 4. Jahrhundert entstehen die Darstellungen zwischen den Aposteln, einmal unter Evangelisten.[8] Es sind nicht immer alle Apostel versammelt, doch die Szene entfaltet sich immer mehr zu einem vollständigen Apostelkonzil mit dem göttlichen Lehrmeister in der Mitte. Während Christus im ältesten Fresko, S. Gennaro-Neapel, auf einem Felsen sitzt, thront er sonst, die Rolle in der Hand, immer auf eigener Kathedra, welche besonders erhöht ist, wenn die Apostel als himmlischer Hofstaat ebenfalls sitzen, „auf zwölf Stühlen, um die Stämme Israels zu richten", was bereits an die Stimmung der Mosaikmalerei erinnert. Die Haltung der Rolle ist verschieden, die Rechte macht den Redegestus des Lehrers oder den lateinischen, später griechischen Segen. Auch das Symbol der Hoheit und Würde, der Nimbus tritt hinzu. Die Szene des unter den Aposteln thronenden göttlichen Meisters wird auf den Sarkophagen und der musivischen Kunst zum Zeremonienbild. Auf letzteren Kunstarten tritt die Eigenschaft Christi als des herrschenden Gesetzgebers bisweilen in den Vordergrund:[9] der Herr überreicht einem der Apostelfürsten seltener die Schlüssel, meist die Gesetzesrolle, manchmal mit der Erklärung: DOMINUS LEGEM DAT (der Herr gibt das Gesetz).[10] Ziemlich häufig ist auf den Sarkophagen die Fassung, wie Petrus mit dem Kreuz (crux gemmata oder hastata) sich dem Herrn von links nähert, um in seinem Mantelbausch die abgewickelte Rolle zu empfangen, z. B. an dem Sarg der vatikanischen Grotten, in welchem Papst Gregor V. bestattet wurde, einem vornehmen, doch unvollendetem Werk des 5. Jahrhunderts.[11] In den ravennatischen Reliefs sinken diese Darstellungen, ihres Inhaltes beraubt, zu bloßen Repräsentationsbildern herab. —

Bei Betrachtung der Typen des erhöhten Christus, besonders des lehrenden, in ihren Einzelheiten fallen uns sofort die Vorlagen in die Augen, nämlich der auf der Kathedra sitzende hellenistische Philosoph mit der Buchrolle oder im Lehrgestus, eine Vorlage, die wir in Antiochien oder einem andern der Hochschulzentren des Orients zu suchen haben.[12] Damit vermengt sich eine zweite Vorlage: der Kaiser in großer Staatsaktion, wie am Relief des Konstantinsbogens, largitio, allocutio oder andere Kaiserszenen.[13] Hier trägt auch der Kaiser die Schriftrolle als Attribut einer staatsrechtlichen Ausfertigung. Vielleicht wollten die Künstler Christus, den König der Könige, als solchen dadurch ehren, daß sie ihn in der Weise der weltbeherrschenden Kaiser darstellten. Auch die Bilder römischer Magistratspersonen gehören hieher, die,

auf ihren offiziellen Sitzen thronend, in der einen Hand das Buch halten, die andere zum Redegestus erheben. So fließen schon auf den Monumenten der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts die Vorstellungen vom göttlichen Lehrer und thronenden König ineinander, ganz in Einklang mit dem eingetretenen Stimmungsumschwung, welcher die Möglichkeit bot, in kostbarem Material und in vollendeter antiker Kunstauffassung die göttliche Würde und Größe des Weltheilandes zu veranschaulichen. Dazu dienen auch Anleihen aus der Mythologie. Ein Beispiel ist der Bassussarkophag, der König der christlichen Sarkophage, 359 datiert, der wohl schon hundert Jahre als Ruhestätte für die Ahnen des Stadtobersten gedient hatte und neben dem von St. Paul das Muster für viele andere wurde. Zu unserer Verwunderung sehen wir im oberen Mittelfeld unter dem thronenden Christus einen bärtigen Mann mit halbem Leib aus dem Boden ragen, ein Gewand in Kreisbogenform über sich gespannt haltend gleichsam als Schemel; es ist der personifizierte Coelius oder Uranus, wie man ihn auch zu den Füßen Jupiters sieht.[14] Auch die Erde als weibliche Halbfigur mit ebenso ausgespanntem Gewand dient als Schemel des Herrn. Durch Isaias spricht er: „Der Himmel ist mein Stuhl, die Erde ist meine Fußbank" (66, 1). Wir haben eine neue Verherrlichung der Gottheit Christi vor uns, der alle Gewalt hat im Himmel und auf Erden (Mt. 28, 18). Mit dem 5. Jahrhundert verschwindet diese antike Auffassung, die harmlos war wie die Personifikation des Jordan auf den Bildern der Taufe Christi. Nur die lebensvollen Brustbilder von Sonne und Mond, sol und luna, bleiben; von Schöpfungs- und anderen Szenen abgesehen, verherrlichen sie als Naturgewalten Christus als ihren Herrn und betrauern mit verhüllten Gesichtern seinen Kreuzestod.

Der eigentliche Fußschemel jedoch, das scabellum, ist ein Produkt der höfischen Kunst von Byzanz. Eine außerordentliche Darstellung ist gemäß Psalm 91 das Ruhen Christi auf dem Löwen, Drachen, Apsis und Basilisken, wie es später in der sog. romanischen Kunst, besonders im Portaltympanon populär wurde. Das früheste Beispiel ist wohl das in der Katakombe zu Alexandrien, was verschiedene Forscher verleitete, den Ursprung des Typus in den altägyptischen Horusdarstellungen zu suchen, wo der Gott auf den Drachen tritt.[15] Es ist ungerecht, immer sofort heidnische Quellen anzunehmen, besonders in diesem Fall, wo es sich offenkundig um alexandrinisch-jüdische Volkskunst handelt, die sich genau an den Schrifttext anlehnt und so den Messias verherrlicht. Wir finden dieses rein altchristliche Motiv auch auf einer Lampe,[16] ferner auf dem Pignatarosarkophag zu Ravenna, etwa 5. Jahrhundert.[17] Dort in San Apollinare Nuovo stützt sich Christus als Drachentöter auf sein Stabkreuz wie ein siegreicher Kaiser auf seine Lanze, zu seinen Füßen liegt überwunden Satan in seiner vierfachen Bestiengestalt gemäß Psalm 90. Bischof Neon von Ravenna ließ in seiner Taufkapelle eine noch guterhaltene Stuckdarstellung anbringen: Christus auf Löwe und Schlange tretend. Das Bild gibt auch die Erklärung für ein um ein Jahrhundert älteres über dem ursprünglichen Eingang der dortigen

erzbischöflichen Kapelle: Christus, angetan mit Panzer und Chlamys (Soldatenmantel), trägt das Kreuz wie eine Lanze auf der rechten Schulter, während die Linke das aufgeschlagene Buch hält, darin die Worte stehen: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Die christliche Kunst unserer Tage muß sich noch sehr an solchen alten Motiven orientieren, sie schleppt in ihren Christusbildern, vor allem durch französischen Import beeinflußt, nur zu viel Süßliches, Weichliches, Sentimentales mit sich, während doch nach dem Zeugnis Pauli und der ganzen Schrift das Christenleben ein ernster harter Kriegsdienst ist.

Vielfach steht der erhöhte Christus in den Sarkophagbildern, und zwar, den Darstellungen des Gotteslammes entsprechend, auf dem Felsen, aus welchem die Paradiesesströme fließen, wobei außer den Palmen die Mauern des neugegründeten Jerusalem noch mehr auf das Jenseits hinweisen.[18] Im Baptisterium zu Neapel steht der Erlöser außergewöhnlicher Weise auf der Weltkugel. Im Mosaik von Cosmas und Damian-Rom schreitet die gigantische Gestalt Christi auf den Wolken jenseits des Jordans als der Lehrer der Welt, mit der Linken die Buchrolle haltend, die Rechte mächtig erhoben, während des ewigen Vaters Hand die Krone herabhält. Dieses Werk des Papstes Felix IV. (526 bis 530), in welchem die einheimische Kunst ihren letzten Triumph feiert, wurde das Vorbild von S. Prassede (s. Abb. 14) und S. Cecilia (unter Paschal I. 817 bis 824), von S. Marco[19] u. a. Letzteres, unter Gregor IV., zeigt am klarsten den Verfall: die Kunst ist nicht mehr fähig, das göttliche Wesen anders auszudrücken als durch die Steigerung der Dimensionen, abgesehen von der Häufung der Attribute und Begleiterscheinungen (apokalyptische Buchstaben, Nimbus mit Monogramm, Hand des Vaters mit Kranz, Gotteslamm am mystischen Berg, Phönix, Evangelistensymbole). Christus überragt weit die anderen Figuren, und es kann niemand leugnen, daß dieser Ausdruck der göttlichen Erhabenheit, die Steigerung der Gestalt und Gebärde ins Heroische ehrfurchtsgebietend wirkt. Schon das von Konstantin der Lateranbasilika gewidmete Erlöserbild hat riesenhafte Formen — der einfache Goldnimbus ist von Wolken durchzogen — es drängt sich der Gedanke auf, es sei der eben aus den Wolken auftauchende gewaltige Weltenrichter. Von Monreale sprachen wir bereits vorhin, wo Christus in kolossaler Größe gleichsam aus dem Tribunal der Basilika niederschaut, erschreckend durch seine Allmacht als majestätischer Richter, während er unterhalb als Kind am Schoß der Mutter als die menschgewordene Barmherzigkeit den Schrecken mildert. Den Verfall kennzeichnen im Orient u. a. die Darstellungen der Klosterkirche von Daphni und der Kiewer Sophienkirche, Pantokratordarstellungen von kaum zu überbietender Herbheit und Größe, mit faltendurchfurchten Zügen und ungewöhnlich vergrößerten Augen.

In der späteren Plastik erscheint der erhöhte Christus thronend, ihren höchsten Ausdruck findet diese Form in der altchristlichen Kunst in dem Thronen auf der Weltkugel, wobei der Herr mit der

Rechten segnet, mit der Linken das Siegeszeichen über die Welt hält.[20] In S. Maria in Domnica sitzt Christus auf dem den Himmel sinnbildenden Kreisabschnitt in der Mandorla, eine, wie wir schon sahen, der Miniaturmalerei geläufige Form. Er ist dort bärtig, wie dies Zeichen der Würde überhaupt auf den erhöhten Herrn offenbar mit Absicht angewandt wurde.

Eine besondere Unterstreichung erhält die Eigenschaft des thronenden Erlösers als des göttlichen Herrschers im Paradiese durch die Gefolgschaft von Engeln. „Es werden ihn anbeten alle Engel Gottes" (Hebr. 7, 6). Es ist dies typisch für die östliche Kunst. Auch die am Triumphbogen von S. Maria Maggiore hinter dem thronenden Heiland Woche haltenden Engel wurden schon unter oströmischem Einfluß ausgeführt unter Sixtus III. nach dem Konzil von Ephesus (Garr. 213). Auf einer Bogenführung eines Kalksteinportals aus Kairo, 6. bis 7. Jahrhundert, erhebt ein Engel den Kranz gegen den bärtigen thronenden Christus,[21] in Apollinare Nuovo nimmt Christus zwischen vier Engeln die Huldigung der Heiligen entgegen (Garr. 242, 2).[22]

Mit dem Typ des erhöhten Christus sind verwandt die mehr historischen Szenen, welche den Herrn vorführen in seiner Verklärung, Auferstehung, Himmelfahrt, die wir hier nur kurz berühren können.

Die erstgenannte betreffend schenkte uns der unvergeßliche Rektor des Campo Santo, A. de Waal, eine Monographie.[23] Die oben erwähnte Szene der Gesetzesübergabe hat augenscheinlich die Komposition beeinflußt, wobei der das Gesetz empfangende Petrus einfach durch Moses, der für den Gottessohn zeugende Paulus durch Elias ersetzt wurde. Die altchristliche Kunst wagte sich an den Stoff nicht heran, darum die wenigen Beispiele: aus dem 4. Jahrhundert haben wir nur das Bild der Lipsanothek von Brescia, aus dem 6. die Darstellungen in der Katharinenkapelle auf dem Sinai und in Apollinare in Classe-Ravenna.[24] Letzteres Mosaik ist ganz merkwürdig: Christus ist ersetzt durch das gemmierte Kreuz im Himmelskreisfeld mit der Hand des Vaters, das Wort IXΘYC (Fisch), die Buchstaben A und Ω an den Kreuzarmen, darunter: SALVC MUNDI, Heiland der Welt. Die drei Apostel schauen als Lämmer empor, während Moses und Elias aus den Wolken ragen. Dazu käme das erloschene Bild der Rabulas-Handschrift, vor 586, die von Dr. Paul Styger entdeckten und rekonstruierten Reste eines Fresko von S. Sabina-Rom, das Mosaik von Nereus und Achilleus unter Leo III. (795 bis 816), zwei aus der Zeit Paschalis (817 bis 824) in S. Prassede am Triumphbogen und in S. Maria in Domnica. Noch seltener sind die Darstellungen von Auferstehung und Himmelfahrt, obwohl gerade diese Tatsachen, wie einst die Apostel, so die Christen im Glauben stärkten. Die Künstler der römischen und gallischen Sarkophage (Garr. 350 bis 353) vermochten in deren Mittelbilde die todbesiegende Macht Christi nur symbolisch auszudrücken: unter dem Querbalken des Kreuzes schläft ein

Krieger, ein zweiter schaut zu dem Monogramm in dem kreuzabschließenden Kranz empor: sieht man je ein Täubchen an den Enden der Querhasta sich wiegen, so denkt man unwillkürlich an die Apostelfürsten auf den Seiten des siegreichen Christus (s. Abb. 16). Die Jonasszene in den Katakomben weist natürlich zunächst als einfache Rettungsszene auf die Seele des Verstorbenen hin. Daß sie an Zahl unter den Szenen des Alten Testaments nicht nur auf Fresken und Sarkophagen, sondern auch auf Lampen, Goldgläsern usw. den ersten Rang behauptet, ist jedoch auffallend genug, in Zusammenhalt damit, daß doch jedem Christen der Hinweis des Herrn auf dieses Vorbild seiner Auferstehung bekannt war. Die Himmelfahrt des Herrn finden wir auf syrischen oder von Syrien beeinflußten plastischen Werken. Auf der kostbaren Münchener Elfenbeintafel (Nationalmuseum) ist zugleich das Grab mit Wächtern, Engeln und Frauen und der von der Hand des Vaters erfaßte emporschwebende Heiland sichtbar. Mehr Kraft und Leben zeigt die Türe von S. Sabina-Rom, wo beide Szenen getrennt sind und Christus, von zwei Engeln unterstützt, gen Himmel auffährt.

Besondere Auszeichnungen des erhöhten Christus.

1. Das Kleid Christi, Purpur, Krone.

Noch in der Sakramentskapelle A^2 trägt Christus den Philosophenmantel, in Kapelle A^6 bereits Tunika und Pallium, diese sind fortan seine Kleidung (Wilpert T. 16, 2), wenn auch nicht immer beides zugleich. Frühzeitig ist der Herr schon in seiner Jugend mit dem Kleid der Erwachsenen, dem Pallium, angetan.[25] Das Pallium Christi weist seit Ausgang des 3. Jahrhunderts in den Katakomben buchstabenähnliche Marken auf,[26], seine Tunika außer dem Klavus auf späteren Mosaiken auch außerordentliche Verzierungen. Gegenüber den Katakombenfresken erscheinen in der byzantinischen Periode, besonders natürlich in der Miniaturmalerei bestimmte Farben. In jener Kunstauffassung, in der es nichts Zufälliges und Bedeutungsloses mehr gab, erstreckte sich die Symbolik auch auf Gewänder und Farben. Purpur und Gold sind die Hauptfarben des königlichen Gewandes Christi und verwandeln sich später in Blau und Rot. Das Triumphalgewand Christi in Gold mit Purpurbesatz kann man auch als reine Draperie des Thrones finden, so im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, ebenso die Krone als andere Insignie des Königtums Christi, golden und mit Edelsteinen besetzt, am Triumphbogen von S. M. Maggiore. Sonst hält die Hand des ewigen Vaters den Kranz über das Haupt des siegreichen Sohnes, den gleichen Eichenlaubkranz oder Lorbeerkranz, wie ihn die Siegesgöttin am Triumphwagen über das Haupt des Feldherrn hielt. Doch wir sprechen hier vom Gewand Christi. Die altchristlichen Kleidungsstücke verstand man später nicht mehr. Man hüllte das göttliche Kind in die kaiserliche Hoftracht, schmückte den Herrn als den Hohe-

priester mit dem Ornat der Patriarchen, mit Tiara, Polystaurion, Stichárion, darüber das Omophorion, Epitrachelion, Hypogonation, so auf den großen Mosaiken des 11. und 12. Jahrhunderts.

Christus als König, wie er sich vor Pilatus nennt, „der alleinige Machthaber, der König der Könige, und der Herrscher der Herrscher", wie ihn Paulus nennt (1 Tim. 6, 15), bedarf, selbst wenn er nur als Kind am Schoß der Mutter sitzt, in seiner Basilika, „dem königlichen Haus", auch des Thrones, wobei sich offenbar die Künstler an wirkliche kostbare Modelle hielten.

2. Das Thronsymbol.

Der leere, etwa mit einem purpurfarbigen Kissen belegte Thron ist ein der byzantinischen Kunst, wenn auch nicht wesentlich zugehöriges, so doch geläufiges Sinnbild der göttlichen Herrscherwürde Christi, der siegreich das Heidentum und seine Götter bezwungen. Der Thron steht in inniger Beziehung zum apokalyptischen Lamm. In S. Maria Maggiore sieht man das Lamm überhaupt ersetzt durch den Thron, zu welchem mehrere Schafe emporschauen. Das Vorfinden des Motivs im arianischen und orthodoxen Baptisterium zu Ravenna und in den Skulpturen der Nordseite von S. Marco-Venedig zeigt, daß es nicht in Rom seinen Ursprung hat.[27] Frühzeitig, vom 5. Jahrhundert an, erscheint es auf den christlichen Goldgläsern,[28] vereinzelt auf Sarkophagen und geschnittenen Steinen, öfter auf Mosaiken. Reichel will nachweisen, daß es keine freie Schöpfung der christlichen Kunstsymbolik sei, sondern als allgemeines Sinnbild der allgegenwärtigen Gottheit einer weitverbreiteten Anschauung des Altertums entsprochen habe.[29] Jedenfalls stand der Uebernahme in die christliche Kunst nichts im Wege.

De Rossi wird recht haben mit der Erklärung, das Thronsymbol sei ein Hinweis auf das Lehramt Christi. Diese Auffassung hat sich nie ganz verloren. Am Konzil von Ephesus wurde nach dem Zeugnis des Cyrill von Alexandrien ein leerer Stuhl mit dem Evangelienbuch aufgestellt und so Christus als unsichtbarer Vorsitzender der Versammlung gedacht.[30]

Sehr früh mag der Gerichtsgedanke mitgespielt haben und wurde später immer mehr die herrschende Auffassung.[31] Bald häufen sich auch die Symbole. Schon in den konstantinischen Basiliken Jerusalems vereinigt sich mit dem Thron das edelsteinprangende Kreuz zu einem allgemeinen Gottessymbol: das Kreuz nicht als Zeichen des Leidens, sondern des Triumphes, wie es in der altbyzantinischen Kunst und in der Uebergangszeit an wichtiger Stelle erscheint, bald von Engeln getragen, bald umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Es ist gemäß apokalyptischer Vorstellung (2, 2) das Siegel Gottes, das Symbol des erhöhten Christus, seiner göttlichen Herrlichkeit oder, nach byzantinischer Ausdrucksweise, des Allherrschers, des Pantokrator.

Der kreuzerhöhte Thron mit dem Evangelienbuch, auf welchem in der Regel die Taube ruht und dem meist die Leidenswerkzeuge Christi hinzugefügt sind, nimmt in der malerischen Ausstattung

jeder orthodoxen Kirche des Ostens seinen Platz an der Stelle ein, wie in Nicäa im Gewölbe des Altarraumes.[32] So sind in der orientalischen Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit das göttliche Lamm und die Hand Gottes durch das Christuskreuz bzw. Evangelienbuch und den Gottesthron ersetzt, wie auch, in der eigentlichen Apsis, seit dem Epheser-Konzil 131 statt des triumphierenden Christus die verherrlichte, thronende Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde erscheint.

Aus diesen kurzen Andeutungen erkennen wir zur Genüge, welch hervorragendes Mittel der Thron für die ältere christliche Kunst war, um die göttliche Würde, zunächst das Gottkönigtum Christi hervorzuheben. Die griechischen, orientalischen Künstler halten bis heute am Thronsymbol fest, vor allem zur Versinnbildung des Weltgerichtes, im 2. Jahrtausend wurden die Leidenswerkzeuge Christi beigefügt.

3. Das Triumphkreuz, das Monogramm, die apokalyptischen Buchstaben.

Die vom Senat am Forum Romanum gesetzte Statue des Konstantin hielt das Kreuz in Händen als „Trophäe des erlösenden Leidens Christi"; am Sockel stand: „Mit diesem heilbringenden Zeichen, dem wahren Erweis der Stärke, habe ich eure Stadt vom Joch des Tyrannen befreit." Wenn uns von da an die Künstler das Kreuz vorführen, wollen sie uns nicht so sehr an das Leiden des Herrn erinnern, als vielmehr an die dem Kreuz folgende Auferstehung, ja, das Kreuz wird zum Symbol des verklärten, erhöhten Christus. Ein solches Kreuz, aus reinem Gold, mit den kostbarsten Edelsteinen geschmückt, ließ der Kaiser, nach dem Bericht des Eusebius, an der Decke des Hauptsaales seines Palastes aufhängen. Im ersten Gotteshaus, das er dem göttlichen Erlöser erbaute, der Lateranbasilika, strahlt in der Mitte des Apsismosaiks noch heute das mächtige Gemmenkreuz. Selbst in einem bescheidenen Provinzstädtchen, in einer der Kirchen des kunstsinnigen Bischofs von Nola, des hl. Paulinus, Ende des 4. Jahrhunderts, prangte über dem Hochaltar ein goldenes, edelsteingeschmücktes Hängekreuz.

Das Gleiche, wie vom Kreuz, gilt vom Monogramm Christi, bestehend aus den sich kreuzenden Anfangsbuchstaben X und P des griechischen Namens Χριστὸς. Es war das Wichtigste am Labarum, der kostbaren Kreuzesfahne, welche Konstantin seinem Heere vorantragen ließ. Vom Siegeskranz umgeben, funkelte es über dem „Kleid des Kreuzes Christi", dem gold- und edelsteinstrahlenden Purpurtuche, welches von dem mit der Stange ein Kreuz bildenden Querbalken niederhing. Das Monogramm, schon vor Konstantin in den Katakomben auftretend, war jetzt nicht nur Bekenntnis-, sondern auch Siegeszeichen, es findet sich im 4. und 5. Jarhundert auf allen möglichen Denkmälern weit verbreitet — Monogramm und Kreuz waren gleichwertige Begriffe geworden. Nicht selten gesellen sich zur Seite des Monogrammes die apokalyptischen Buchstaben A und Ω, der erste und letzte Buchstabe des griechischen Alphabetes, daran erinnernd, daß der Herr in Bezeugung

seiner göttlichen Würde sich selbst „den Anfang und das Ende" nannte. In der Katakombe der hl. Agnes fand man ein Grabmonument in der ungewöhnlichen Form eines Hufeisens, darin das konstantinische Monogramm mit den apokalyptischen Buchstaben, während im Umkreis einem Siriacus der Sieg gewünscht wird: „In diesem Zeichen wirst du siegen!"

Schluß.

Schier unübersehbar sind die mannigfachen Gestaltungen des Heilandsbildes schon innerhalb der älteren christlichen Kunstperiode. Wenn wir hier auch nur flüchtig und lückenhaft den Bemühungen der Kunst nachgehen konnten, die unerschöpfliche Gestalt Christi festzuhalten, in der das Absolute, Souverän-Göttliche sich mit dem lautersten Menschentum verbindet, so kam uns immerhin der staunenswerte Reichtum, die Tiefe altchristlichen Glaubenslebens zum Bewußtsein.

Jesu Gestalt gleicht, wenn unser armer Geist daran geht, sie zu erfassen, dem Sonnenlicht, das sich im Regengewölk als Regenbogen in viele Farben zerlegt. Wenn darum die größten Meister aller Jahrhunderte ihre höchste Kraft einsetzten in Bewältigung dieses erhabensten Stoffes, so wird es doch keiner Zeit gelingen, den ganzen Christus darzustellen.[33] Im schönen Verein all jener glänzenden Töne aus verschiedenen Zeitaltern offenbart sich allmählich im Verlauf der Menschheitsgeschichte die überwältigende Größe des Heilandsbildes; wenn so gleichsam jede Zeit und jedes Volk in der Sprache der Kunst sich einen besonderen Christus bildet, so kann man wohl mit Berechtigung erklären, die Geschichte des Christusbildes schließe am Ende des christlichen Altertums mit einem unfertigen Zustande ab.[34] Dennoch möchte ich glauben, daß in jener Zeit bereits alle Typen zu finden sind, welche ein gläubiger Künstler je versucht hat: das Geheimnis der Kindheit Jesu in der Krippe, vor der ein Franz von Assisi tieferschüttert betete, und überhaupt der Knechtsgestalt, die der Herr annahm zu unserer Erlösung, das Bild des anbetungswürdigen Herzogs und Gottkönigs, wie es die angelsächsische und germanische Missionspredigt vorführte, die Gestalt des durch Schönheit und Seelengröße alles überragenden Gottmenschen, wie die Künstler der Romantik das fleischgewordene Wort, den Heiland und Lehrer der Welt darstellten usw. Das Gesamtbild der altchristlichen Christusdarstellung bedeutet eine großartige Apologie des Christentums, gipfelnd im unerschütterlichen Glauben an den Gründer des Gottesreiches, zu dessen Verherrlichung keine Arbeit zu groß ist.

III. Teil.
Der Heilige Geist und die Trinität.

Kapitel 1.
Der Heilige Geist.

Die Denkmäler der ersten Jahrhunderte lassen auf eine gebührende Würdigung dessen schließen, der nach dem Heimgang des Herrn als Geist des Trostes und der Wahrheit für das christliche Gemeinschaftsleben in den Vordergrund trat. Vollends im 4. Jahrhundert löste sich die Person der dritten Person in der Gottheit los von Taufformel und Symbolum, als besonders der hl. Athanasius sich gezwungen sah, 381 denselben gegen die Pneumatomachen, die ihn für einen dienenden Geist erklärten, zu verteidigen als den Herrn und Lebendigmacher, der mit dem Vater und Sohn zugleich angebetet und verherrlicht wird. Gegenüber den damaligen Abhandlungen über den Heiligen Geist findet dieses Lehrstück heute leider nicht mehr die volle Beachtung in der theologischen Literatur, die es verdient.

Der Glaube der ersten Christen an Gott, den Heiligen Geist, ist uns in ganz wenigen Epitaphien bezeugt. Aus der Zeit vor Konstantin käme in Betracht eine griechische Grabschrift des Cimitero di Ermete aus der Mitte des 3. Jahrhunderts.[1] In S. Callisto kann man statt des gewöhnlichen vivas in Deo, vivas in Christo lesen: Vivas in Spirito San(cto).[2] Berühmt ist das afrikanische Epitaph des Euelpius, welches die Christen Satos Sancto Spiritu nennt.[3] Aehnlich heißt es auf einer Mailänder Grabschrift von einer Verstorbenen: Spiritu Sancto nata est in gloria Christi.[4] Ein Fragment von 383 aus der Nikomedeskatakombe besagt: — — (sepul)tus est qui a(ccepit sanc)tum Spiritum.[5] Die gläubige Seele finden wir auch als Spirita sancta bezeichnet.

Auch was die Denkmäler mit Darstellungen des Heiligen Geistes betrifft, sind wir enttäuscht. Man kann sagen: die altchristliche Kunst kennt den Heiligen Geist nur unter der Gestalt der Taube. Die Kirche anerkannte das biblische Symbol. Erst im 8. Jahrhundert hatte sie Anlaß, dasselbe gegen einen Häretiker zu verteidigen, wie wir in der Actio 5 des 2. Nicänum 787 lesen: antiochenische Mönche erheben Klage gegen einen Severus, welcher es als Frevel bezeichnete, Tauben als Heiligen Geist zu bezeichnen.[6] „Er hat deshalb die über den heiligen Wasserbecken und Altären hängenden goldenen und silbernen Tauben an sich genommen." Im Verlauf der Sitzung meinte der Patriarch Tarasius: Wenn die Väter die im Namen des Heiligen Geistes aufgehängten Tauben zuließen, si in Nomine Sancti Spiritus superpositas columbas receperunt patres, quanto magis incarnati

Verbi iconas — — um wie viel mehr die Bilder des fleischgewordenen Wortes!

Das Taubensymbol war durch die Schrift aufs beste gewährleistet.[7] Schon Tertullian spricht vom Taubentypus des Heiligen Geistes bei der Taufe Christi und sieht ihn vorgebildet in der Taube Noes.[8]

Die Beschränkung auf das Taubensymbol erklärt sich zum Teil wohl auch aus der Schwierigkeit der Darstellung des Pfingstwunders. Darum läßt der älteste Versuch, im Rabulaskodex, im Pfingstwunder ebenfalls die Taube erscheinen (Garr. 140, 1).[9] Sie sendet Feuerflammen auf die Apostel; wohl nach einem Vorbild in der Zionskirche zu Jerusalem. Auch bei der Taufe Christi sendet sie Strahlen, nicht Wasser aus, doch kommt letzteres vor (Löffel aus Aquileja, Bull. 1876, 7).

Die Symbolik der Taube war bekanntlich sehr alt. Bereits Clemens von Alexandrien empfiehlt das Taubenbild als schönen und anständigen Ringschmuck, doch ohne eine symbolische Deutung zu geben. Wie der Fisch vor dem Christus-Ichthys als Sinnbild der vom göttlichen Menschenfischer gewonnenen Gläubigen auftritt, so war die Taube als Symbol der vom Geiste Gottes erfüllten christlichen Seele längst fest eingewurzelt als Bild des Friedens bzw. des Verstorbenen selbst, wie es uns auf so vielen Epitaphien der Galleria lapidaria des Vatikans und Laterans, in den Katakomben begegnet (268—6. Jahrhundert: Le Blant, Manuel p. 29), ebenso auf Katakombengemälden, Sarkophagen, Gold- und gravierten Gläsern usw. Nicht selten steht dabei die Aufschrift: — — PAX ISPIRITO (in spiritu) TVO.[10] Die Apostel sitzen als zwölf Tauben auf dem Kreuz im Mosaik von S. Clemente-Rom. Siehe auch den Gebrauch als Kosenamen in der Poesie, im Hohenlied: „Komm, meine Taube, meine Liebliche!" Die am Borne der Erquickung oder an Beeren nippenden Tauben sehen wir übrigens auch an den Urnen der heidnischen Kolumbarien. Doch überwiegt das biblische Motiv aus dem sepulkralen Rettungstypus des Noebildes: die Taube mit dem Oelzweig bzw. Palmzweig im Schnabel oder in den Krallen. Wenn nun gerade im ältesten Taufbilde,[11] in der Lucinagruft von S. Callisto, die Taube mit dem Oelzweig erscheint, wie sie dem Noe und einmal den drei Jünglingen im Feuerofen zufliegt, so haben wir eine Zurückleitung des Geistsymbols in das ältere vor uns. Letzteres fällt in eine weit frühere Zeit als das von Le Blant oben angegebene Datum.

Neben dem genannten Katakombengemälde des 2. Jahrhunderts können wir als ältestes, freilich nicht mehr existierendes Mosaik das symbolische Trinitätsbild des hl. Paulin von Nola aufführen: ca. 400: per columbam Spiritus Sanctus fluit; als Skulptur die Lämmerszene des Bassussarkophages, 4. Jahrhundert, wo die Taube auch einen Strahl (Ausdruck des spirare, πνεῖν = hauchen) gegen das Haupt des Gotteslammes sendet.

Eine eigene Schrift handelt von der Bewegungsdarstellung und Stilisierung des Taubensymbols:[12] „Das Taubensymbol des Heiligen Geistes, ein Symbol des Geistes, der in den Bildern wohnt, die Per-

sonifikation des Bildtemperamentes." In dieser stilkritischen Studie heißt es: „Solange die christliche Kunst unter der unmittelbaren Einwirkung der Antike steht, und dann mit dem Beginn der Renaissance erscheint die abwärtsfliegende Taube schwebend mit ausgebreiteten Flügeln, während des Mittelalters dagegen im Stoßflug, so wie der Raubvogel auf seine Beute herabschießt." Wir finden letztere, allerdings erst später typisch gewordene Form, jedoch bereits in der Mitte des 3. Jahrhunderts, im Taufbilde der Katakomben der H. H. Petrus und Marcellinus. Dort schießt die Taube zum erstenmal, den Kopf direkt erdwärts gerichtet, aus der Höhe auf den Jesusknaben herab.[13]

Sehr spät, nach Krücke (Der Nimbus, S. 42) erst im 7. Jahrhundert, erscheint der Heilige Geist mit dem Nimbus, dem Ausdruck der Hoheit und Würde. Zunächst tauchen in den Taufdarstellungen Strahlen auf, sei es, daß sie als Hauch vom Schnabel der Taube oder von der Hand Gottes über die Taube ausgehen;[14] ein Grabstein zu Aquileja zeigt bereits eine ganz vom gestirnten Kreis umschlossene Taube.[15] In Rom weist das Apsismosaik von S. Marco aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts noch eine einfach nimbierte Geisttaube auf. Am Ende des 8. Jahrhunderts, also immerhin noch an den Grenzen der frühchristlichen Zeit, wurde die Taube als Symbol einer göttlichen Person, mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet, nämlich in der Koimesiskirche in Nicäa. Eine außerordentliche Huldigung ward dem göttlichen Erleuchter der Propheten und Aposteln in seinem Symbol zu S. Prisca im alten Capua, Ende des 5. Jahrhunderts: im oberen Kreis schwebt die Taube, während rings die Heiligen ihre Kronen offerieren.

Die Worte des Engels bei L. 1, 35 berechtigten zur Herübernahme der Taube aus der Taufszene in die der Verkündigung, welche jedoch erst im Mittelalter zur Ausbildung gelangt, wobei ein Strahl vom Engel nach dem Ohr der Jungfrau ausgeht. Eines der ältesten Beispiele ist das Mosaik von M. Maggiore.[16] Sehr alt ist die Verbindung von Thron und Taube, wie im genannten Mosaik von Capua. Die Taube ist hier bereits gedacht als Zeichen der Inspiration, wie man sie später bei Gregor dem Großen[17] und dann bei anderen Heiligen findet. Man sieht da z. B. in Ephesus, aus der Zeit Justinians, die Taube sitzen auf dem den hl. Lucas symbolisierenden Stierkopf;[18] oder als mächtigen weißen Vogel, der den thronenden David inspiriert, im Albanipsalter von Hildesheim,[19] auch auf der Lehne der bischöflichen Kathedra.

Der gemäß Gen. 1, 2 über den Wassern schwebende Geist Gottes bedeutet an sich nur das personifizierte Wesen der göttlichen Allmacht, die das Chaos in Ordnung wandelt, und auch Moses dachte wohl nicht an die dritte göttliche Person. Doch zeigen manche Miniaturen das Geistsymbol bei der Schöpfung über den Wassern, so der Cod. Vat. Pal. Crec. 381, T. 2[20]: im Ashburnham-Pentateuch ist es durch eine blaue Wolke, in Metrikalparaphrase durch einen Engel ersetzt. Siehe auch Volz: „Der Geist Gottes und die verwandten Erscheinungen im Alten Testament". Tübingen 1910.

Wenn das Evangelium Jacobi die Taube aus dem Stabe Josephs auf dessen Haupt fliegen läßt, wenn Cyprian, Augustin, Gregor der Große den Heiligen Geist den Finger Gottes nennen (»digitus paternae dexterae«); wenn Gregor von Tours (Hist. Franc. l. I) in der den Israeliten voraneilenden Feuersäule ein Sinnbild des Heiligen Geistes sieht, so haben sich derlei Betrachtungen in der Kunst in keiner Weise widergespiegelt. Die Darstellung der sieben Gnaden des Heiligen Geistes (septiformis munere) als Tauben gehört dem Mittelalter an.

Wir müssen nun die Frage stellen, ob der Heilige Geist in der altchristlichen Kunst niemals als Mensch dargestellt wurde. Abgesehen etwa von der byzantinischen Trinitätsvorstellung in der Erscheinung der drei Engel vor Abraham, zeigt sich immer klarer, was schon V. Schultze aussprach: „Es läßt sich keine Darstellung des Heiligen Geistes in dieser Auffassung nachweisen, sie wäre an sich schon seltsam."[21] Didron wünscht auch die Taube verboten, wie einst das Trullanum das Lamm als Symbol Christi verwarf; doch können wir nur Detzel zustimmen, wenn er sagt: die Gestalt der Taube kann für alle Bedürfnisse genügen, sie ist die zweckmäßigste für diese Person.[22] Es ist im höchsten Grade auffallend, daß nur ein einziges Monument existieren soll in der altchristlichen Kunst, auf dem der Heilige Geist sicher als Mensch zu sehen sein soll, der Paulssarkophag im Lateran mit seinen Schöpfungsszenen.[23] Für Detzel ist es „unzweifelhaft der Heilige Geist", nur zweifelt er, „ob auch in der unteren Reihe die hinter der heiligen Jungfrau stehende Person der Heilige Geist sei oder der hl. Joseph" (96). Allerdings ein sehr berechtigter Zweifel! Selbst Kaufmann meint noch, daß uns das Relief „einerseits die Schöpfung vorführt, anderseits die Dreieinigkeit illustriert". Doch hält er, wie es scheint, auch die Möglichkeit offen, daß „man mit V. Schultze in den Begleitfiguren (also auch im sogenannten Heiligen Geist) Engel zu erkennen hätte". Daß es sich nicht um Engel handeln kann, hat Stuhlfauth gründlich nachgewiesen.[24] Wenn aber, nach Schultze, die Figur, welche vor dem sitzenden Schöpfer stehend Eva die Hände auflegt, nicht der Logos sein kann, weil dessen Typus nie „das plebejische Haupt, die blöden, ausdruckslosen Züge und das ungepflegte Haupt- und Barthaar zeige"[25] wie diese, so ist die am Eck hinter Gott-Vater stehende Figur noch weniger der Heilige Geist, schon wegen ihrer Dienerstellung nicht, wie Schultze selbst betont, und weil sie durch ihren kahlen Vorderschädel deutlich von Vater und Sohn unterschieden ist, also mehr den Petrustypus zeigt. Man kann sich vorläufig den angeblichen Heiligen Geist nur als bedeutungslose Abschlußfigur erklären.

Die Szene: Abrahams geheimnisvoller Besuch betreffend, sei nur so viel bemerkt, daß in den altchristlichen Exemplaren von einer Darstellung der Trinität kaum die Rede sein kann, also auch nicht vom Heiligen Geist. Wenn die Mosaikbilder Sixtus III. in M. Maggiore dem mittleren Gaste eine mandorlaartige Hülle geben, so sehen sie eben in ihm der Schrift gemäß entweder Jahwe oder den jugendlichen präexistenten Schöpferchristus.

So bleibt es wohl dabei, daß wir aus der altchristlichen Kunst keine menschliche Darstellung des Heiligen Geistes besitzen, lediglich das Symbol der Taube.

Man könnte im Anschluß an diese Betrachtung die Frage aufwerfen, ob die Firmung, das Sakrament des Heiligen Geistes, in der altchristlichen Kunst angedeutet wird; es ist sehr zweifelhaft, ob unter Grabschriften, wie die eingangs erwähnte aus der Nikomedeskatakombe, der Empfang der Firmung gemeint ist, zweifelhaft ist es auch, ob wir bei gleichen Fresken mit Handauflegung aus Callisto, Petro e Marcellino und Domitilla an die Spendung dieses Sakramentes denken sollen.[26] Die Möglichkeit muß sicher offen gelassen werden. H. Leclercq tut Wilpert unrecht, wenn er neuerdings im Dictionaire derartig schroff dessen Meinung verurteilt. Gerade im selben Werke wurde früher das Bild eines Gefäßfragmentes als sehr wahrscheinlich die Firmung darstellend erklärt.[27]

Das frühe Mittelalter hat ohne Bedenken mit der Dunstanhandschrift die persönliche Darstellung des Heiligen Geistes aufgenommen und wir verfolgen dieselbe bis in die neueste Zeit (s. Trinität). Ihr Verschwinden ist zu bedauern. Eine neue pneumatomachische Gefahr im Sinn der Subordinationslehre, indem der Heilige Geist gern mit jüngerem Aussehen neben Vater und Sohn vorgeführt wird, ist wahrlich nicht mehr zu fürchten. Ein Theologe meint geradezu, „die fast ausschließlich unpersönliche Art seiner Abbildung habe sich verhängnisvoll erwiesen, weil sie die Persönlichkeit nicht offenbart". (W. Tosetti, „Die göttliche Person des Heiligen Geistes in der wissenschaftlichen Theologie und im religiösen Leben der Christenheit." Theologie und Glaube, III. Jahrg., S. 353.) Denn der Mangel an Menschenantlitz in der bildlichen Darstellung habe ihn für das praktisch religiöse Leben fast wie unpersönlich gemacht; die tierische Vogelgestalt (Taufe Christi) — von den Lichtstrahlen oder feurigen Zungen ganz abgesehen — läßt keinen geistigen Ausdruck zu, der zum Herzen spricht. Allerdings könnte jene mehr geistig-symbolische Darstellung dazu anleiten, beim Gedanken an die göttliche Person die allzu anthropomorphe Vorstellung einer menschlich endlichen und beschränkten Person zu bannen. Doch diese Gefahr besteht heute ebenso bei der ersten Person in der Gottheit. Man könnte der christlichen Kunst unbedenklich die persönliche Darstellung des Heiligen Geistes wieder gestatten.

Kapitel 2.

Der dreifaltige Gott.[1]

1. Einleitung. Schriftliche Denkmäler. Dogmengeschichtliches.

Der einschlägigen erhaltenen Epitaphien sind nur wenige, eine lat. Grabinschrift der Domitillakatakombe lautet: „Jucundianus, welcher glaubte an Christus Jesus, lebt im Vater, im Sohn und im Heiligen

Geiste". Sehr alt ist auch, wohl noch aus dem 2. Jahrhundert, ein griechisches Amulett gegen Augenkrankheiten, im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, das aus nichtkirchlichen, noch halb heidnischen Kreisen stammt und mit der Anrufung beginnt: „Im Namen Gottes und Jesu Christi und des Heiligen Geistes."[2] Von 344 datiert ist die, wie es scheint, aus Nubien stammende Stele eines Schenute, welche „im Namen des Vaters nnd des Sohnes und des Heiligen Geistes" beginnt und am Schluß den drei göttlichen Personen nochmals Lobpreis spendet.[3] Die Turiner Handschrift, eines der Rudimente der ältesten Allerheiligenlitanei, ruft zuerst die Trinität an und dann die Heiligen.[4] Eine Inschrift von 493 beginnt: „Quintilianus, ein Mann Gottes, bekennend die Dreifaltigkeit"[5] u. s. w.

Damals, im 5. Jahrhundert, waren die trinitarischen Kämpfe längst vorüber. Das Symbolum, von dessen hohem Alter schon Irenäus, Origenes und Tertullian sprechen, das also sicher so alt ist wie die Kirche selbst, es zeigt uns aufs klarste den Gauben der Urkirche an den allmächtigen Vater, an dessen einzigen Sohn Jesus Christus und an den Heiligen Geist; es ist nichts anderes als die uralte Taufformel, wie die aus der Zeit des Kaisers Nerva vom Ende des 1. Jahrhunderts stammende Didache (7, 1) beweist. Die trinitarische Taufformel finden wir auch zweimal in der Apologie des hl. Justin, die seit 130 allgemein bekannt war. Den heidnischen Vorwurf zurückweisend, daß die Christen Gottesleugner seien, unterschied dieser berühmteste Lehrer des 2. Jahrhunderts genau die drei göttlichen Personen, führt (Apol. c. 13) aus, daß die Christen den Schöpfer des Alls anbeten, ferner Jesus Christus als Sohn des wahrhaften Gottes an den 2. Platz setzen, sowie den prophetischen Geist an 3. Stelle nach Recht und Vernunft verehren. Der Schule Justins traten die dynamischen subordinatianischen Antitrinitarianer entgegen, die nur den Vater als wahren Gott gelten ließen, während Christus nur als hochbegnadeter Mensch, der Heilige Geist als unpersönliches Attribut Gottes zu betrachten sei. Ihr Stifter, der um 192 in Rom auftretende griechische Gerber Theodotus, wurde aus der Kirche ausgeschlossen. Zugleich erschien die ausgezeichnete Schrift eines unbekannten Verfassers, welche dartut, wie längst vor dem damaligen Papste Viktor die klare Lehre der Hl. Schrift, die Werke der Väter, die Gesänge und Psalmen der Kirche Christus als Gott verherrlichen. Die ebenfalls damals auftretenden Monarchianer und Patripassianer, nach denen Vater und Sohn auch der Person nach eins, Vater, Sohn und Heiliger Geist überhaupt nur Erscheinungsformen der einen Gottheit wären, wurden in gleicher Weise mit aller Gründlichkeit widerlegt und verschwanden wieder.

Es lagen also von dieser Seite keinerlei Bedenken mehr vor gegen eine frühzeitige Darstellung der Trinität. Doch müssen wir von vornherein angeblichen frühzeitigen Darstellungen der Dreifaltigkeit das größte Mißtrauen entgegensetzen, da dieses erhabenste Mysterium an sich zu fremd und schwierig ist, um es künstlerisch zu fassen, da wir ferner wissen, wie unmöglich es damals war, als man noch den Götzendienst zu bekämpfen

hatte, die Gottheit im Bilde zu umschreiben. Die Erfahrung lehrte, daß das Symbol, der Ausgangspunkt aller christlichen figuralen Kunst, die befriedigendste Lösung bot, um für diesen schwierigsten Gegenstand, ohne der Würde desselben zu viel zu vergeben, eine entsprechende Versinnlichung zu finden, das alle menschliche Auffassung unendlich Uebersteigende in menschlich begreiflicher Gestaltung auszudrücken.

2. Angebliche persönliche Darstellungen auf christlichen Sarkophagen.

K. M. Kaufmann nennt zwei Sarkophage, S. 305 und 369 seines Handbuches der christlichen Archäologie, 1913: „Abel und Kain, ihre Opfergaben dem Dreieinigen darbringend" (aus dem Cömeterium der

Abb. 17.

Lucina) und den berühmten, vom Paulsgrab stammenden Lateransarkophag, „der einerseits die Schöpfung vorführt, andererseits die Dreifaltigkeit illustriert". (Abb. 17.) Wie sich Kaufmann mit dem ersten Relief täuschte, das er selbst „einen vorübergehenden singulären Versuch" einer Darstellung Gottes nennt, sahen wir bereits. Was die Schöpfungsszene des Paulssarkophages[6] betrifft, waren de Rossi (Bull. 1865), Marchi, Garrucci, Martigny, Dalton u. a. einig darüber, daß „in der gleichmäßigen Behandlung der drei offenbar ihre göttliche Einheit demonstriert wird", wie noch Kaufmann meint, dem die Szene als „eine große Seltenheit, ein Unikum" (S. 309) erscheint. „Daß alle drei von gleicher Figur und Form sind, ut tres sint aequali figura et forma", galt ja von jeher als Hauptbeweis.[7] Wer aber jene obere Anfangsszene des Sarkophages selbst genauer betrachtet, dem muß mit Schultze und Ficker[8] der kahle Vorderschädel der Person hinter Gott-Vater, die der Heilige Geist sein soll, auffallen. Es ist lediglich ein vereinzelter Versuch der nachkonstantinischeu Plastik, Gott darzustellen.

3. Die Bewirtung der Gäste durch Abraham. Die Taufszene.

Das Theophaniebild der Abrahamgeschichte verdient unsere Beachtung (Mos. 18, 1. 6—9). Es handelt sich besonders um zwei Mosaiken: am Chorbogen von S. Maria Maggiore-Rom (unter Sixtus III., 443) und im Chor von S. Vitale-Ravenna (1. Hälfte des 6. Jahrhunderts). Alle Archäologen, noch Dalton, Kraus[9] und Detzel sehen in beiden Bildern „eine allegorische Darstellung der Dreifaltigkeit". Die ausgesprochen eucharistische Szene von S. Vitale[10] aber kommt heute überhaupt nicht mehr in Frage. Von M. Maggiore (Garr. 215, 3) ist Detzel fest überzeugt, daß es „eine typische Darstellung der Dreifaltigkeit sein will", wobei er auf die drei dreieckigen Brote auf dem Tische hinweist, die jedoch ebensowenig beweiskräftig sind, wie die drei gekreuzten Brote zu S. Vitale. Nun haben wir zu M. Maggiore den ersten historischen Zyklus vor uns, was wenig für die Möglichkeit spricht, daß darin dies außerordentliche Trinitätsbild vorkomme. Historisch im strengen Sinn ist das Bild allerdings nicht: es ist der in der Mandorla stehende mittlere Gast der von zwei Engeln begleitete präexistente Christus, der auch sonst meist vor den Begleitern ausgezeichnet ist.[11] In der späteren byzantinischen Kunst freilich sehen wir die drei Gäste Abrahams als „heilige Dreiheit" bezeichnet und die Maler kennzeichnen diese Ἁγία Τριας durch die Buchstaben ὁ ὤν (der Seiende) in dem Kreuznimbus.[12] Die Szenen in Monreale und in der Vorhalle von S. Marco-Venedig[13] zeigen hier den Einfluß des Ostens.

Die Taufszene gehört an sich nicht hieher, doch bildet ihre Darstellung auf zahlreichen Monumenten,[14] in Baptisterien, ein Bild der Trinität. Das gleiche gilt von der Verkündigungsszene, wo man, wie im Vatikan, Barbarinipsalter, Maria mit dem Kinde sieht, während aus der Gotteshand im Strahl die Geisttaube niedergleitet.[15] Das Bild der Trinität, wie sie sich beim Taufvorgang offenbart, ist dem rein symbolischen Trinitätsbilde sehr nahestehend. Es bräuchte nur in der Lämmerszene des Bassussarkophages, wo das Lamm getauft wird, nur noch die Hand erscheinen und die Taube niederschweben. Im Mittelalter führte auch die Loslösung der Uebereinandergruppierung der göttlichen Personen vom Taufvorgang unmittelbar zur Gnadenstuhldarstellung der Trinität. Wie mächtig, nebenbei bemerkt, die Vorliebe für das Symbolische fortdauerte, dafür ist ein klassisches Beispiel die Kreuzigungsgruppe von Wechselberg ca. 1225: über dem Gekreuzigten sieht man Gott Vater mit der Taube in der Hand. Unten fängt Adam das erlösende Blut auf und die Gestalten von Juden- und Heidentum krümmen sich als Fußschemel für Maria und Johannes.

4. Trinitätssymbole?

Als solche sah man früher die Dreiecke an, welche auf Epitaphien eingegraben sind,[16] heute erkennen wir darin Berufszeichen. Anders steht es, wenn auf afrikanischen Epitaphien Dreiecke mit dem Christusmonogramm und den apokalyptischen Buchstaben verbunden sind. Man

könnte sie wohl als Protestzeichen gegen die arianischen Vandalen ansprechen, es wurden auch auf den Grabmälern derer, die als Märtyrer für den Glauben an die Dreifaltigkeit starben, Dreiecke angebracht.[17] Ob diese nur christologische oder doch trinitarische Symbole waren, läßt sich heute schwer entscheiden, vermutlich christologische, insofern die apokalyptischen Buchstaben die von den Arianern verworfene Ewigkeit und Gottheit Christi betonen. Strzygowski erwähnt außer einer koptischen Holzskulptur, deren Inschrift mit der Anrufung der drei göttlichen Personen beginnt, einen koptischen Stempel, ein Sechseck mit zwei sich durchsetzenden Dreiecken, ein Zeichen, das allerdings „in Aegypten öfters auch auf altarabischen Grabsteinen des 3. Jahrhunderts vorkommt".[18]

Die drei verschlungenen, mit der Aufschrift trinitas oder mit den Bildern der drei Personen versehenen Kreise (Handschrift des 15. Jahrhunderts von Iwiron [Abb. 11]), das strahlende Dreieck mit dem Gottesauge oder dem Namen Jehova usw. sind dem Mittelalter zugehörig.

5. Symbolische Darstellungen.

Die längst anerkannten Symbole der aus dem Himmel kommenden Gotteshand, das Gotteslamm am mystischen Berg und das Geistsymbol vereinigten sich mühelos in der ausdrücklichen Absicht, dem Volke ein Bild der Dreifaltigkeit zu bieten. Der hl. Paulinus ließ es in einem Mosaik, das wir leider nicht mehr besitzen, für eine seiner Kirchen fertigen. Wir sind angewiesen auf die poetische Beschreibung, die er dem Sulpicius Severus sandte über die 400—403 erbaute prachtvolle Felixkirche.[19] „Pleno coruscat Trinitas mysterio / Stat Christus agno, vox Patris coelo tonat / Et per columbam Spiritus Sanctus fluit, — geheimnisvoll erstrahlet die Dreifaltigkeit, in Lammsgestalt steht Christus, des Vaters Stimme donnert von dem Himmel, in Taubengestalt schwebt nieder der Heilige Geist."[20] Von unten nach oben folgten sich wohl das Lamm auf dem Berge, dann die Taube, von der ein Strahlenhauch auf das Lamm niederfließt, ferner der gewaltige Kranz mit dem leuchtenden Kreuz, rings der Chor der Apostel in Taubengestalt, endlich die aus den Wolken ragende Hand des Vaters — nicht etwa das Haupt des Vaters, aus dessen Mund die Inschrift kommt: dies ist mein geliebter Sohn, oder die bloße Inschrift, wie manche meinen. Als Urkomposition dieser figurenlosen Mosaiken des Paulin zu Nola und Fondi müssen wir uns eine rein symbolische Taufechristidarstellung denken, in welche Paulin nur den Gedanken an das trinitarische Dogma, für das er ein besonderes Interesse hatte, hineinzutragen brauchte. Auch in dem vornolanischen Apsiswerk von S. Pudenziana-Rom schwebte vor der Restauration die Taube auf das Gotteslamm nieder;[21] sicher fehlte über dem riesigen Prunkkreuz die Gotteshand nicht. Ein Trinitätsbild war hier natürlich nicht intendiert. Das herrliche Werk zeigt u. a. auch, daß die Partei derer, die mit dem hl. Nilus nur das Kreuz am Ehrenplatz des Heiligtums dulden wollten, nicht standhielt.

Die byzantinische Kunst brachte Symbole, die uns bereits bekannt sind: den Thron als Sinnbild des Vaters, das Buch als Kennzeichen des göttlichen Lehrmeisters, dazu vielfach noch das Kreuz, und die Geisttaube.[22]

Auf altchristliche Tradition mag es auch zurückführen, wenn man im Osten die Dreifaltigkeit durch drei Strahlen[23] andeutete, die von einem hellen Himmelszonensegment als der einheitlichen Lichtquelle am Scheitel des Gewölbes ausgehen, wobei im Apsismosaik von Nicea der mittlere Strahl den Nimbus der Theodokos, der Gottesgebärerin, umfließt.

Diese neuen symbolischen Kompositionen gelangten frühzeitig nach Ravenna und nach Süditalien. Noch aus dem 5. Jahrhundert kennen wir eine Darstellung in der Mosaiklünette von S. Prisca in Capua Vetere: auf dem Throne, den die Evangelistensymbole des Adlers und des Engels umgeben, sehen wir nicht nur die apokalyptische Rolle, sondern auch die Taube, welche auf der Lehne ruht (Garr. 257).[24] Gleiches wollten offenbar die Mosaizisten vom arianischen Baptisterium zu Ravenna zum Ausdruck bringen: die zwölf Kronen tragenden Apostel huldigen nicht etwa dem Herrn, der eben im Mittelkreise getauft wird, sondern dem apokalyptischen, mit dem Sudarium versehenen kreuzerhöhten Throne in ihrer Mitte. Dieser ist gerade so aufgestellt, daß sich die Geisttaube gleichsam von ihm aus herabläßt auf das Haupt des jugendlichen Christus. Hier liegt in der symbolischen Trinitätskomposition eine Bedeutungsentwicklung vor gegenüber dem ca. 150 durch Bischof Neon ausgeschmückten Baptisterium der Orthodoxen: der Bischofsstuhl gewinnt die mystische Bedeutung des göttlichen Thrones, der die erste Person in der Gottheit versinnlichen soll. O. Wulf sucht hier vergeblich nach Beweisen, daß „sich der Sinn des Symbols zum Sinnbild des dreieinigen Gottes erweitert" habe, „seit die Lehre von der Dreifaltigkeit im christlichen Dogma durchgedrungen"(!).[25]

6. Mittelalterliche Darstellungen.

Gegenüber der Gnadenstuhldarstellung, wie in Dürers Allerheiligenbilde, seien noch Auffassungen hier genannt, die uns heute befremden. Noch im 10. Jahrhundert im Manuskript des hl. Dunstan, Erzbischofs von Canterbury, gest. 988, sieht man die drei göttlichen Personen in königlicher Pracht sitzen mit Krone und Zepter, der Hl. Geist ist etwas jugendlicher.[26] Offenbar, um das umständliche Bild auch in der Apsis unterbringen zu können, hat man es einfach in drei Köpfen oder drei Gesichtern auf einer Büste verkürzt.[27] Auf einer Wanderung durch Umbrien fand ich ein den Bauern als Früchtelager dienendes Kirchlein S. Trinità in Porciano bei Amalia. Außer einer schönen Gnadenstuhldarstellung befindet sich im Schiff eine Dreifaltigkeit mit drei völlig gleichen Gesichtern, von einer Zartheit der Ausführung, die an Fiesole erinnert und das Bild nicht im geringsten als anstößig empfinden ließ, in der Apsis ist ein ähnliches, rohes Bild. Aus dem 14. Jahrhundert haben wir Gemälde, die den ehrwürdigen Gott-Vater neben dem jugendlichen Erlöser sitzend zeigen, während zwischen ihnen in der Höhe die Geist-

taube schwebt.[28] Zugleich aber finden wir die Gottesbüste mit zwei Gesichtern, wobei auf den Schultern Christi die Taube ruht.[29] Die dreiköpfigen Büstenbilder jedoch verbreiten sich über ganz Italien, Frankreich und Oesterreich, so daß Urban VIII. 1628 ihre Verbrennung befahl und noch 1745 ein päpstliches Breve nach Augsburg gesandt wurde und die alten Verbote wieder einschärfte.[30]

Die Ausschaltung des Hl. Geistbildes in Menschengestalt aus der Kunst bedeutete eine Strömung zurück zur altchristlichen Auffassung.

Literaturangaben.

I. Teil. Einleitung.

[1] Lactantius, Divin Instit. 5, 11 P. L. VI. Spalte 587. [2] Lateranmuseum, siehe Beispiele bei O. Marucchi, Epigrafia cristiana. Hoepli, Milano 1910, S. 84. [3] Siehe Gatti, Il museo epigrafico Christiano Pio-Lateranense 1876, Tafel 8 u. 9. [4] Bulletino 1886, 164 [5] Gatti, p. 44. [6] Bull. 1866, p. 87. [7] Museum Kircherianum. [8] De Rossi, Inscript. I, p 9. [9] Le Blant, Inscr. de la Gaule, II, 305. [10] Bull. 1884, p. 73. [11] De Rossi, R. S. I, p. 271. [12] Mabillon, Iter ital., p. 221. [13] Bull. 1866, p. 49. [14] Bull. 1888, p. 31. [15] De Rossi, Inscr. II, 30. [16] Schmid, Das unterirdische Rom, S. 125. [17] Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst, S. 213. [18] Das Weihnachtsfest, 1911, S. 351. [19] K. Vogt, Neuplatonismus und Christentum, Berlin 1836. [20] Kaufmann, Handbuch der christl. Arch., S. 692.

Kapitel 1.

[1] Warnung des greisen Johannes: τέκνια, φυλάξατε ἑαυτὰ ἀπὸ τῶν εἰδώλων, Kindlein, hütet euch vor den Götzenbildern. Siehe Minucius Felix, c. 5; Ps. Cypr. Quod idola etc., c. 7; Syr. vita des Gregorius Thaumaturgus, c. 5 u. a. [2] Hist. eccl. VII, 18. ἐθνυκὴ συνήθεια. [3] Migne, 64, p. 735. [4] Oct., c. 11; c. 32. [5] Mansi, Coll. Conc. XII, 264, Paris 1902. Hefele, Konziliengeschichte I, 170. Funk, Der Kanon 36 von Elvira, Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen I, 346—52. [6] De fide et symbolo, c. 7. [7] Zeitschrift für Altertumswissenschaft, 1845, Nr. 40. [8] Siehe Karl v. Endert, Der Gottesbeweis in der patristischen Zeit mit besonderer Berücksichtigung Augustins. [9] Gregor: θεοῦ φύσιν ἀδύνατον ἱστορῆσαι καὶ ζωγραφῆναι (s. Stellensammlung bei Petavio, de incarn. lib. XV, c. 14. Paschal I: ἀδύνατον γὰρ εἰκονίζεσται τον Θεὸν τὸν ἄποσον καὶ ἀνειδῆ καὶ ἀπερίγραπτον (Ep., ed. Pitra, Im. Eccl. Gr. II, XV). [10] Mansi XIII, 186/187. [11] Die Darstellung der Gestalt Gott-Vaters und der Engel in der Malerei. Luxemburg 1894. [12] Paed. l. III, c. 11, p 289.

Kapitel 2a.

[1] Paulinus von Nola, Ep. XXXII, 5. Migne LVI. [2] Exod, c. 73. [3] Bäumker, Allg. Geschichte der Philosophie (Kultur der Gegenwart I, 5, S. 282). [4] E. Krebs, Der Logos als Heiland im 1. Jahrhundert. Herder 1910. [5] cf. Triph., c. 66, 127, 128. Bosse wirft die Fragen auf, ob diese Christophanien nicht ursprüngliches Eigentum der römischen Gemeinde waren und welche Ursachen mitwirkten, daß sich die Theophanien in Christophanien verwandelten — angesichts

des klaren Schriftbeweises sehr zwecklose Fragen. Fr. Bosse, Der präexistente Christus des Justinus Martyr. Greifswald 1891. [6] Hudal, Die religiösen und sittlichen Ideen des Spruchbuches. Päpstl. Bibelinstitut 1914. [7] Stromata 6, 16; 7, 2. [8] De principiis, praefatio 4. [9] Liber testimoniorum 2, 1. [10] Eine ausgedehntere Nachforschung würde sicher eine Menge weiterer Belege ergeben, z. B. Diodor von Tharsis, Syrische Fragmente (Lagarde, Analecta Syriaca): „Der Apostel Paulus verkündet, daß es einerseits Gott ist, von dem alles ist, und andererseits der Herr Jesus Christus, durch den alles ist, Schöpfer also des Alls und der Menschen. . . . . Wie ist der Sohn Davids der Hervorbringer Davids und der Schöpfer des Alls? . . . . Vom Gott-Logos bekennt sie (die göttliche Schrift), daß er der Schöpfer des Alls ist." [11] Probst, Die Liturgie der drei ersten Jahrhunderte, München 1870. [12] K. II, Liber II, c 31, 9. — (Studien zur Geschichte der Kultur des Altertums.) Schöningh 1914. [13] „Theologie und Glaube", 2. Jahrgang, 353.

Kapitel 2 b.

[1] Cod. A. XII. 18. Bei Swarzenski, Tafel 116. Ein anderes Beispiel bringt A. Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts, Straßburg 1897, S. 82. Sündenfall, wobei „in der Mandorla Gott-Vater im Christustyp auf dem Regenbogen thront". Von der Vertreibung aus dem Paradiese sodann sagt Haseloff: „zweiteiliger Baum, in dem das Brustbild Christi erscheint". — Aehnlich auf der Holzdecke in der Hildesheimer Michaeliskirche. Zu Gent in den Trümmern der Abtei des hl. Bavo sieht man ein rohes Relief der Ausweisung, 11. Jahrh. [2] Garrucci, Storia VI, Tafel 365, 1; sonst 310, 1; 372, 3; 383, 5. [3] Photogr. Moscioni-Rom, Nr. 1063—67. [4] Swarzenski, Abbildungen 101, 102, 103 usw. [5] Wickhoff, Verzeichnis der illum. Handschriften in Oesterreich I, 1905, Fig. 24. [6] De Trinit, c. 10, § 19; c 11, § 20; Serm. 171. [7] Dialog mit Tryphon, c. 54: κριτὴν ὁμολόγει καὶ ἑαυτὸν κύριον. [8] J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrh. I. Bd, c. 8, § 6, 2. II. Bd., Figur 250; S. 605; S. 428. [9] Z. B. im Psalterium 1066 des Britischen Museums bei Dalton, Byzantine Art, Fig. 412. [10] Z. B. im Tetraevangeliar von Iwiron; Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, S 171. [11] Garrucci, 262, 2. — A. Baumstark: Liturgia Romana e lit. dell'Esarcato, Roma 1904, S. 157. [12] Phot. Moscioni-Rom, Nr. 24024. [13] Die Szene mit den drei Gästen findet sich auch im Mosaikzyklus von S. Marco-Venedig und Monreale bei Palermo; Tikkanen denkt dabei an die Dreifaltigkeit, an die Ἁγία Τριάς wegen des Einflusses von Byzanz. (Die Genesismosaiken von Venedig. Helsingfors 1889.) Brockhaus (s. Anm. 10, S. 66) schreibt: „Es ist die Auffassung der Dreieinigkeit in ihrer alttestamentlichen Erscheinungsform maßgebend. . . . . Die Engel, die hl. Trias, sitzen an einem Tisch. Die Maler bezeichnen die Engel durch Aufschriften, die drei Buchstaben ὁ ὤν, der Seiende um den Kreuznimbus." Das Malerbuch von Athos gibt nur die allgemeine Vorschrift: „Ein Haus, drei Engel sitzen an einem Tisch." Eine Klarheit über die Deutung des Orients ist hieraus nicht zu gewinnen. — Es wäre von Wert, den wenigen Darstellungen der Szene in Deutschland usw. nachzugehen, z. B. in Maria Lyskirchen-Köln (Paul Clemen, Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916, S. 573.)

Kapitel 2 c.

[1] Phot. Alinari, Nr. 6407. Garr. 365, 2 (I, p. 286); De Rossi, Bull. 1865; Ficker, Bildwerke Nr. 104, S. 43; Springer, Genesisbilder, 1884, S. 677, usw. [2] Bull. 1865. [3] Byzantine art, Oxford 1911, S. 151, Anm. 1. [4] Handbuch der christlichen Archäologie, 1913 S. 369. [5] J. L. Heureux, Hagioglypta, Paris 1846. [6] Schultze, Archäologie 1895, S. 348; Ficker, Bildwerke des Lateran Nr. 104, S. 43. [7] Garr. 396, 2; auch 301, 1; Breymann, Adam und Eva, S. 84. [8] Ficker 135, 136. [9] Dr. P. Styger, Neuere Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen, R. Qu. S. 1913, Heft 1, S. 17—74. [10] Bizthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters (Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft) S. 78. [11] Ebenda,

S. 73. Auch hier erklärt Vitzthum: „Es läßt sich die geistig-körperliche Schöpfertätigkeit . . . . nicht schlagender zum Ausdruck bringen als in dem gebeugten Aufwärtsschreiten des Logos." [12] Das Münster zu Ulm und seine Denkmäler. Stuttgart 1905, S. 31, Tafel 9, 10. [13] Z. B. Nürnberg, Lorenzkirche (Hauptportal), Sebalduskirche (Südportal); Hildesheim (Westportal); Augsburger Dom (Südtüre); Freiburger Münster; Dom zu Gurk (Kärnten); Frankreich (St. Savien usw.); Spanien ꝛc. [14] Le Clarc, Musée de Louvre. Basreliefs n. 433 u. 768 [15] Röm. Quartalschrift 1913, S. 17—74: Ueber altchristliche Petrusdarstellungen. [16] Siehe Bild bei P. Brandt, Sehen und Erkennen, Leipzig 1913, Nr. 226 u. 227; A. Springer, Genesisbilder 1884, S. 677.

Kapitel 2 d.

[1] Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert. Herder 1916. [2] Textband. S. 582. Die Malereien sind zerstört. Cavallini erneuerte dieselben, d. h. er kopierte sie. „Alle Szenen tragen denn auch den Stempel der altchristlichen Kompositionen an sich." 1635 wurden auf Befehl des Kardinals Fr. Barberini die Malereien Cavallinis kopiert. (Cod. lat 4406 der ehemals barb., jetzt vat. Bibl.) Bei den altest. Szenen waren zwei Kopisten beschäftigt [3] Ebenda, S. 588. [3] Ebenda, S. 590. [4] Phot. Moscioni-Rom 10363. [5] Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco-Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Helsingfors 1889. S. 19. Beissel, Die Mosaiken von S. Marco, Zeitschrift für christliche Kunst, 1893, S. 231. [6] Benedetto Gravina, Abate, Il duomo die Monreale-Palermo, 1859. [7] A. Schmarsow, Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, 1906. [8] Graf Vitzthum, Malerei und Plastik im Mittelalter, S. 58 - 60. (Handbuch der Kunstwissenschaft. Fritz Burger.) [9] Atti Academ. Archeol. T. IX, 1906. Sopra un ciclo di affreschi nella Badia di S. Pietro presso Ferentillo. [10] Bei Capua. Fr. X. Kraus, Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1893. [11] Phot Moscioni-Rom 9379. 9380. [12] Bericht von Dr. Paul Styger in der Röm. Quartalschrift 1915. [13] Fritz Burger, Die deutsche Malerei, S. 11, Fig 12; in seinem Handbuch der Kunstwissenschaft. [14] Im Darmstädter großh. Museum. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.—11. Jahrh., I. Bd., Berlin 1914, Nr. 162.

Kapitel 2 e.

[1] G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei. Leipzig, Hiersemann. 1913. Tafel XXIV, Abt. 82, Text S. 68. [2] Ebenda, Tafel XXVII, Abb. 92, Text S. 72. [3] 1905, S. 92. [4] Clm. 14399. Swarzenski, Tafel CXX, Abb. 405. Damrich, Regensburger Buchmalerei, Münchener Dissertation, 1902, S. 7. [5] Handbuch der Kunstwissenschaft von Fr. Burger. Die deutsche Malerei, Figur 11. [6] Zahlreiche Beispiele bei Wickhoff, Illum. Handschriften in Oesterreich, V. Bd., bearb. von Hans Tietze, 1911, Figur 34, 37, 38, „Gott Vater jugendlich mit Locke", 42 ꝛc.; siehe auch ital. Schöpfungsminiaturen unter byzantinischem Einfluß; ebenso Bd. I, Nr. 42 u. a. Ferner: Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums von E. Bredt, Nürnberg 1903, Tafel VII u. IX. [7] Druck von Schönsperger, Augsburg, in der Zwickauer Ratsbibliothek. [8] Detzel, Christliche Ikonographie, I. Bd. Herder 1894, S 69. [9] Miniature Sacre e profano dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia mediovale di Rabano Mauro. Montecassino 1896, Tafel 4. Die letzten Stadien dieser Entwicklung lassen sich u. a. an Bildern bei Fr. Wickhoff einsehen (ſ Anm. 5) aus dem 15. u. 16. Jahrh. Bd. I, Tafel VII, VIII (Jehovah, dem David erscheinend); Bd. 5, Figur 130, 151, 161, 163 Gott-Vater, Schöpfer der Menschen als gebrechlicher Greis mit wallendem, schneeweißem Haupt- und Barthaar; Weltkugel; einfacher Nimbus. [10] c. 4, ed Robinson, 1891, c. 68 (texts and studies). [11] Herm. vis. IV, 2, 1, III, 10, 4 Cypr. de hab. virg. 16, c. XI; de morte 19. [12] J. Strzygowski, Bilderkreis des griech. Physiologus, Leipzig 1899; auch O. Wulff, Koimesis-Kirche 310 [13] O. v. Gebhardt, The

miniatures of the A. P., Tafel II. [14] Pal. grec. 381, ed. Holpli, Tafel 22. [15] P. Lippert, S. J., Der dreieinige Gott. Herder 1917, S. 92.

Kapitel 3.

[1] Testa colossale, Garr. 365, a. [2] Exod. 34, 1, Garr. 443. [3] Arch 326. [4] Garr. 315, 1. [5] Altchriſtliche Kunſt, Fig. 302, S. 335. — S. auch Garr. 217, 1 (1. Moſ. 31, 11) u 219, 3, 4 (2. Moſ. 15, 25). [6] Phot. Moscioni-Rom, Nr. 10363. [7] „Neue Unterſuchungen über die altchriſtl. Petrusdarſtellungen", R. Qu S., 1913, Heft 1, S. 17—44. [8] Realenzyklop., Herder 1882, Art.: Gott.

Kapitel 4.

[1] „Die chriſtliche Kunſt", München 1919, Heft 9, Abb. 175, Text 171. [2] Pſ. 10, 12; 17, 13; 27, 9; 14, 4; 88, 11; 89, 11, 14, 22; 96, 2; 118, 73 ꝛc. — Exod. 24, 18. [2] Chron. 20, 6; Iſ. 26, 11; 40, 12; 46, 2; 52, 10; 111, 3; Jerem 13, 6; Ezech. 2, 9; Dan 7, 13; Job. 1, 11 ꝛc. [3] De Genesi ad Tit. VI, 12, § 22. Zu Joann. Tract 48, § 7. [4] Zu Pſalm 109, p. 261. [5] Piancint, Erläuterung zur moſ. Schöpfungsgeſchichte, 219. [6] Baluze, Miscellanea IV. vol. [7] Literatur: A. Didron, Histoire de Dieu; Twining, Symbols; Auber, Symbole; Grüneiſen, Bildliche Darſtellung der Gottheit; Kraus, Enc. I, 629 u. a. [8] Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen in der Kat. des hl. Calliſt. Herder 1897, S. 24. [9] Studien 62; Kat. 318; Arch. 168. [10] Malereien, S 199. Fig. 17 [11] Ep. I ad Cor, c. 60, § 3. [12] Denkſchrift der K. Akad. der Wiſſenſchaften, Wien I, Grohmann, Götterſymbole, 1914, 44. [13] Teubner 1874: Receptus est . . . Iove ipso dexteram porrigente. — Auf einem Sarkophag von Saragoſſa zieht die Hand ſogar eine Frau Flora zum Himmel. Garr. 381, 4. [14] Münze, Garr. 481, 29. [15] Le Blant, Gaule, Taf. XVI, 4. [16] Garr. 459, 4. [17] Fröhner, Les médaillons de l'empire romain, S 305. Goldmedaillon im Schatz von Szelagy-Sombyo. Garr. 480, 17. [18] Ed. Hoepli, T. 47, Fol. 82. [19] Garr. 308, 3; 310, 4; 324, 2; 326, 2; 327, 3; 328, 2; 331, 1; 334, 3; 341, 1; 379, 2; 358, 3; 359, 1; 364, 2; 365, 1; 366, 2, 3; 367, 1, 2 [20] Le Blant, Gaule, 114, 38, Taf. XVI, 4. [21] Adv. haer. IV, 5, 4 [22] R. Qu. S. 1889, Reſtaurationsverſuch von Wickhoff, 158—176. [23] Epist. XXXII, 10 [24] Grüneiſen, Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medio evo. Archivio d. R. soc. rom. d. Storia patria 19, 1906, 443. [25] Cod. Vat. Palat. grec. 431. Ed. Hoepli, Milano 1905. T. I, 1, VIII, X, XI. [26] Cod Vat. 699, Ed. Hoepli von C. Stornajolo. [27] Garr. 142, 1; 143, 1; 147, 1; 149, 1; 152, 1. [28] Garr. 220, 2; 221, 4. [29] Titelblatt des Cod. Lat. 343, Münchn. Staatsbibl. Siehe L v Kobell, Kunſtvolle Miniaturen und Initialen, München. Tafel 10. — Siehe auch: The benedictional of Saint Ethelwold bishop of Winchester (963—984), Oxford 1910, fol. 34. [30] A. Baſtard, Écritures et peintures d'une bible offerte au roi Charles le chauve par Conte Vivien. Paris 1883.

II. Teil. Einleitung.

[1] Ep. 96, 30: Christianos solitos statuto die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem. [2] Z. B. Bullet. 1888, p. 34; Mus. Lat. Pil. VIII, 6, 3; Boldetti, Cimiteri, p. 340; Wilpert, Chriſtol. Gemälde, S. 185 uſw. Die im Text aufgeführten ſtammen aus: De Roſſi, Bullet. 1873, 126; Bull. 1879, 65; Museo Kircheriano; De Roſſi, Inscr. I, 16; Bull. 1884, 73. [3] Bull. 1873, 129—131. [4] Kraus, Geſch. d. chriſtl. Kunſt I, 172. Eigene Monographien von F. Becker, Garrucci. Die ganze Ueberlieferung ſpricht für eine rein heidniſche, blasphemiſche Tendenz dieſes Graffito des 3. J. — Tertullian (Apologeticum c. XVI, c. XI) erwähnt ca. 200 eine ähnliche Darſtellung mit der Inſchrift „Der Gott der Chriſten" unter dem Beifügen, die Heiden hätten keinen Grund, den Chriſten vorzuwerfen, „daß ſie einen Gott mit Eſelsohren verehrten", da ſie doch ſelbſt viele Götter mit Miſchgeſtalten hätten. Auch Minucius Felix handelt davon (Dial. Octavius c. XI). [5] Juſtins Lehre von Jeſus Chriſtus von A. Feder. Herder, 1906. [6] J. Wilpert, Ein Zyklus chriſtol. Gemälde. Herder 1891. [7] Bull. christ. 1881, 66.

a) Kapitel 1.

[1] Die neueste und gründlichste Arbeit hierüber ist IXΘYΣ. Das Fischsymbol in frühchristl. Zeit I, Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen, Rom 1910 (Supplement der R. Qu. S.). Der Ableitung Dölgers aus der Taufliturgie u. a. trat bes. entgegen B. Schultze (Byz. Zeitschrift 1911, S 514; 3. internationaler Archäologenkongreß in Rom, Okt. 1912: IXΘYΣ, Greifswald 1912. [2] De Rossi, De christ. monum. IXΘYN exhibentibus. — Wilpert, Prinzipienfragen. [3] Liber de bapt. c. I adv. Quintil.: sed nos pisciculi secundum IXΘYN nostrum Iesum Christum in aqua nascimur. [4] Die Taube war schon bei den Heiden ein gern gebrauchtes Sinnbild der Seele. [5] Ferdinand Becker, Die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katakomben. Breslau 1866, S. 105. [6] De schism. Donat 3, 2 (Migne 11, 991). [7] Dölger I, 134. [8] Wilpert, Malereien, S 288. Tafel 27, 1; 28. [9] Bardenhewer, Geschichte der christl. Literatur II, 32.

Kapitel 2.

[1] H. Bergner, Der gute Hirt in der altchristl. Kunst, 1890; L. Clausnitzer, Die Hirtenbilder in der altchristl. Kunst Dissertation, Erlangen 1904. L. v. Sybel, Christl. Antike I, 240. Kaufmann, Handbuch 332. B. Schultze, Arch Studien 65 usw. [2] R. Qu. S. IV 1890, S. 97. [3] Domine noster, Iesu, fili Mariae, tu revere es Pastor ille bonus Israelis. Muratori, Lit. Rom. I, 751. Michel, Gebet und Bild, S 72. [4] Noch v. Sybel hält daran fest. Der hellenistische Hermestyp war in der Zeit der sich entwickelnden christlichen Kunst keineswegs mehr eine so populäre Figur, daß sie sich den christlichen Malern und Bildhauern aufgedrängt hätte. Der gute Hirt ist inhaltlich eine „ureigene Schöpfung der christlichen Kunst" (Schultze), was auch daraus hervorgeht, daß das Hirtenbild ungefähr dieselbe Entwicklung durchläuft wie das Christusbild selbst — langhaarig, lockig, bärtig. Siehe auch R E. Hauck, S. 81; E. Hennecke, Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur, Leipzig 1893, 247. [5] Salva et libera, domine, Deus vere, gregem tuum ab omnibus plagis noxiis, acerbis et mortiferis! Liturgia Iohannis bei Fabricius, Codex pseudoepigr. N. T. III, 207. — Das zweite ist ein Gebet nach dem Begräbnis: Deum deprecamur, ut (defunctum) ..... boni pastoris humeris reportatum .... sanctorum consortio perfrui concedat. — Muratori, Liturgia Rom. vet. I, 751. [6] Oriens Christianus III, 1903, S. 351. [7] Auch die hl. Perpetua sieht den guten Hirten so inmitten des Paradieses. Ruinart, Acta mart. Passio S. Perpetuae, p. 94. [8] Wilpert, Malereien, Tafel 51, 1. In der Kat. von Cyrene umgeben Fische den lammtragenden Hirten (Garr, T. 105, c) — ein Hinweis auf den wahren IXΘYΣ. [9] Die Restauration war ein sehr glückliche. — Die andere Lateranstatue, nicht ohne eine gewisse Lieblichkeit des Ausdrucks, ist ein ziemlich plumpes Werk des 4. oder 5. Jahrh. — Weitere fand man an der Porta Ostiensis (Anfang 4. Jahrh.) in S. Clemente, in Konstantinopel. [10] Kurth, Mosaiken von Ravenna, S. 56. [11] Wilpert, T. 178, 3, 2. Hälfte des 4. Jahrh., in der Archivolte der spelunca magna; von Wilpert rekonstruiert. [12] Alfr. Heußner, Die altchristl Orpheusdarstellungen, Kassel 1893, Leipziger Diss. (Auffassung: Bürge der Unsterblichkeit). L. v. Sybel I, 245 (Der gute Hirt im Typ des Orpheus); Kaufmann 275 u. a. [13] Cohort. ad Graecos. [14] Es kommen etwa 10 Monumente in Betracht, 5 Fresken, davon 2 in Domitilla, je eines in S. Callisto, Petro e Marcellino (3. Jahrh.) und Priscilla (4. Jahrh.), ferner eine Skulptur in Ostia usw. Einzig dastehend ist das Bild des Gekreuzigten als ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ auf einer orient. Gemme des 3.—4. Jahrh. [15] Bosio, R. S., Taf. 229. [16] Malereien, S. 241—244. [17] Wilpert, Taf 37. [18] Le laude Const. 14, Migne 20, 1409. [19] Grundriß 1919, 81.

Kapitel 3.

[1] Garr. 253, 329, 334, 341, 484. Wilpert, Mal., 252. Am Berge, Garr. 180, 6; 327—329. Das Lamm trägt wie Christus den Nimbus (Krücke, Der Nimbus, 79, 124). Seine Darstellung: auf dem Thron oder auf dem Berg mit den vier

Paradiesesströmen weist sofort hin auf den Einfluß der Apokalypse (7, 17; 14, 1. 22, 1). Lit D. A. L. I, 877, Agneau (von Leclercq). Kaufmann, Handbuch 282, 283. [2] Burger, Handbuch, 66. [3] Ep. III. ad Florent. [4] Garr. 207, 1; 253; 265; 256; 290; 292; 294. [5] Michel, Gebet und Bild, S. 19. [6] Garr., Taf 484. [7] R Qu. S. III, 275, T. IX. [8] Lasteyrie, Mém des antiqu. de la France XII, pl 5. [9] Der Sarkophag des Junius Bassus, S. 76 (R Qu. S 1896, Tafel 7). [10] Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno (statt des ehemaligen Lammes) erigi ac depingi jubemus (Canon 82; J. Damasc., Or. III de imaginibus; L'abbé, Conc. III, 1177). [11] „Das Lamm Gottes darf am Kreuz nicht mehr gemalt werden." Durand. Rat. I, 3 u. 6;

Kapitel 4.

[1] ἀντίδωτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν, φάρμακον ἀθανασίας, Ignatius, Ep. ad Ephes. 20. Ed. Funk, 190. [2] ἡ ἐλπὶς τῆς εἰς αἰῶνας ἀναστάσεως, Irenaeus adv. haer. 4, 18, Migne VII., 1027. Wilpert, Fractio panis, S. 73. A. de Waal, Eucharistische Denkmäler in den römischen Katakomben, Hochland, 1912 (9. Jahrg.), S. 709. [3] In Petro e Marcellino, 1. Hälfte des 4. Jahrh., Wilpert, Malereien, Taf. 166, 1. [4] Wilpert, Malereien, Taf. 15. Fractio panis. [5] Wilpert, Die Malereien in den Sakramentskapellen, Freiburg 1897. [6] Kommentar zu Mt.; Migne 13, 902. [7] Cat. XXII; mystag. IV, 12. Migne 33, 1098.

Kapitel 5.

[1] Lit.: Ludolph Stephani, Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst; Mémoires de l'Académie de St. Petersburg 1859, VI. série. Koloman Andrassi, Der N. in der christlichen Kunst, Fribourg (Suisse) 1898. A. Krücke, Der N. und verwandte Attribute in der frühchristl. Kunst. Straßburg, Heitz, 1906. Nik. Müller, R E VII., 1899, S. 559, Heiligenschein; Kraus, R E II., Nimbus; Kaufmann, Handbuch, 386 usw. [2] H. Usener, Das Weihnachtsfest, 355. [3] Bull 1876, p 10: indizio di natura superiore all'umana. [4] Osservationi, II, 203. [5] Garr. 447, 3; 458. [6] Wilpert, Taf. 225, 2. (Mitte 4. Jahrh.) I., 225, 1 2. Hälfte 4. Jahrh.) [7] Garr. 234, 1. [8] Das Bronzemedaillon wird als Werk der Renaissance verdächtigt. [9] Kanzler, Die Elfenbeine des Vatikan I. [10] R. Qu. S. 1898. Strzygowski: Die christl. Denkmäler Aegyptens aus Elefantine. [11] R. Forrer, Die frühchristl. Altertümer aus den Gräberfeldern von A. Panopolis, Straßburg 1893. [12] A. de Waal, Das Apsismosaik der Basil. Const. vom Lateran, Kösel 1913. [13] Garr. 271, 248, 267, 2. [14] Berufung des Isaias und des Ezechiel (Garr. 148, 2; 149, 1). [15] Wilpert, Taf. 39, 2, Ende 2. Jahrh. [16] z. B. in den Psalmen 26, 1; 42, 3; 83, 2; 114, 4 ꝛc. [17] Ed. Robinson, 1891, p. 68. [18] Ed. Hoepli I, 48, Fol., 83 ꝛc.

b) Kapitel 1.

[1] Wilpert, Taf. 187; 1. Hälfte des 2. Jahrh. [2] R. Qu. S. I, 113. De Waal: Die apokalyptischen Evangelien in der altchristl. Kunst. [3] Fresko in Domitilla. Garr. II. 30, 2. 2. Hälfte des 4. Jahrh.: Michäas zeigt vor Maria mit dem Kind auf Bethlehem hin. [4] Garr. 316, 1; 341, 3: 351, 5 ꝛc. [5] M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart 1890. Das älteste Fresko, völlig verblaßt, ist in der bilderarmen Kat. von S. Sebastiano (4. Jahrh.): auf tischähnlicher Krippe das nimbierte Jesuskind in Windeln, dabei Köpfe von Ochs und Esel (Is. 1, 3), darüber ein Brustbild des jugendlichen Christus mit Nimbus. [6] H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909. [7] Wilpert, Fractio panis, Taf. VII, Anfang des 2. Jahrh. [8] Wilpert, Malereien, Taf. 60, 231, 2. [9] Schlumberger, Amulettes byzantins, Reone des études grecques, 1892, S. 77: Χριστὸς νικᾷ — ἐμμανοὴλ θεός. [10] contra haer. 3, 92. [11] Cathem. 12, 69. [12] J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, München 1885; D A.C.: baptême de Jésus. Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde aus der Kat. der Heiligen Petrus u. Marcellinus, Kammer 54. Herder 1893, 7. R. Qu. S. X, 1896: de Waal, Taufe Christi auf vorkonstantinischen Gemälden der Katakomben ꝛc. [13] Evangelium historicum I, 390. [14] Strzygowski, Taufe Christi II, 5.

Kapitel 2.

[1] Zitate bei V. Schultze, Studien, S. 15. [2] POST·CINERES·DAMASVM FACIET·QVIA·SVRGERE·CREDO. [3] Wilpert, Malereien, Taf. 45, 1; 46, 1, 2; 54, 2; 55; 60; 62, 1; 68, 3; 93; 98; 101; 119; 120, 1, 3 ꝛc.; einmal trägt Christus sogar zwei Stäbe: den einen hält er untätig in der Linken, mit dem andern berührt er einen der sieben Körbe (Taf. 115). In der Sakramentskapelle A 6, wo Christus zum erstenmal Tunika und Pallium trägt, hält er den Stab in der linken Hand, während er die rechte ausstreckt. Auch auf den gallischen Sarkophagen treffen wir den Stab in der Brotvermehrung, Erweckung des Jünglings von Naim und des Lazarus (Le Blant, Arles, 2, 22 [Taf. XI, 2] Gaule X, 100, 134). [4] E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristl. Kunst, Straßburg, Heitz, 1909, S 145. [5] Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France XXXI, sér. IV, t 1, 1869, 34: Récherches sur l'accusation de magie dirigée contre les premières chrétiens. [6] Mit dem Hinweise darauf, Jesus habe in Aegypten, dem Hauptlande der Magie, seine Jugend verlebt. Cabrol, Dict. d'arch. chrét. Paris 1910. Leclercq: Baquette. [7] Heidnische Dichter geben der Zauberin Circe die virga in die Hand, z. B. Ovid, Metam. XIV V. 413. Der christl. Dichter Prudentius singt vom Gott Mercur: „Man sagt von ihm, er habe, der thessalischen Magie kundig, mit Hilfe der Virga erloschene Seelen ins Licht zurückgerufen." Contra Symmachum, l I, 89—91. [8] Ilias XXIV, 343, 344. [9] Ignatius ad Ephes. c. 19 (ὅθεν ἐλύετο πᾶσα μαγεία ꝛc.) [10] Röm. 14, 9: ἵνα καὶ νεκρῶν καὶ ζώντων κυριεύσῃ.

Kapitel 3.

[1] J. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig, Dietrich 1910, S. 22. [2] Darstellung der Auferstehung Christi, S. 27. [3] Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Museum des Lateran. [4] Garr. 433—435. [5] De Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, S. 49.

c) Kapitel 1.

[1] Aufsatz „Christusbilder" R. E. Hauck, Literatur, IV, 73. [2] K. M. Kaufmann, Handbuch der christl. Arch. 375. [3] R E. Hauck, 24. [4] Wulf, Bildwerke der Berliner Museen I, z. B. 26, 72, 919, 1106, 1615 usw. [5] W. Goetz, Ravenna, 1913, 80. [6] Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg 1902, 72. [7] Christus in hellenistisch-orientalischer Auffassung (Artikel der „Allg. Zeitung"). [8] R. E. v. Hauck und Kraus; Münster, Sinnbilder II usw. [9] De Trinitate II; VIII, 4. Qua fuerit facie, non penitus ignoramus . . . Ipsius dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat. [10] Origenes, Contra Celsum, 1. IV. 169; 1 VI. 327. [11] Gg. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Herder, 1897, 255. [12] H. Alt Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft, Berlin 1845. [13] Alb. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. Sammlung von Beiträgen für das deutsche Volk bei Frommel und Pfaff, Bd. VI, 2, S. 51, 2. [14] L. de sacrificiis. Sed a Deo nunquam senescente semperque juvene nova recentiaque bona copiose accipiendo discant credere, non esse quicquam vetus apud eum aut omnino praeteritum. [15] Thes. vet. dipt. III. 30. Quod vero Christus in prima juventae suae aetate sculptus exhibeatur, hanc formam ei tributam censent doctiores agioloci quod hac specie humanitate clarius eluceat ejus divinitas. [16] Fr. X. Kraus, R. E., Geschichte der christl. Kunst I, 180. [17] Bardenhewer, Geschichte der altchristlichen Literatur I, 482. [18] Handbuch, 376. [19] A. Baumstark, Oriens Christianus, III. Jahrg., Rom 1903, 543. [20] R. E. Hauck, 78. [21] Altchristl. Kunst, 8, Handbuch der Kunstwissenschaft von Dr. Fr. Burger.

Kapitel 2.

[1] Malereien, Taf. 40, 2; 54, 2; dazu S. 107. [2] Grundriß, S. 141. [3] Handbuch, S. 381. [4] Der Bilderstreit. Gotha 1890, S. 15. [5] H. Detzel, Christliche

Ikonographie I, 1894, S. 85. Aehnlich Weis-Liebersdorf. [6] Iconographie de Dieu, Paris, p. 251. [7] Gaule, S. 117: Christ barbu c'est à dire divinisé. [8] Cabrol, Dictionaire, II, 1. Barbe: ce qui marque tantôt son séjour parmi les hommes, tantôt sa présence auprès du Père. [9] Kaufmann, Handbuch, S. 381; Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, 184 u. a. [10] Bei Theophanes, Chron. I, ed. Bonn, S. 174. [11] Frederik Poulsen, Das Christusbild in der ersten Christenzeit. Autor. Uebers. aus dem Dänischen von Dr. Gerloff. „Globus", Dresden 1915, S. 56. — Siehe Einleitung. Schultze schreibt hier in seinem neuen Grundriß erfreulicherweise S 140: „Abzulehnen ist auch in dieser Weiterbildung die Einwirkung eines Göttertypus." [12] N. Müller, R. E. Hauck, 79: er sieht den bes. Ausdruck des jüd. Typus in der Scheitelung des Haupthaares (Wilpert, Malereien, T. 181, 1 in Prätentat; u. T. 253 in Petro e Marcellino; noch 4. Jahrhundert, wo Christus ausgezeichnet ist durch hohe Stirn, mandelförmige Augen, zugespitzten Vollbart und schönes Oval. [13] R. E. Hauck, 75. [14] Seine reiche Aufzählung der Monumente des bärtigen Typus erfährt eine bedeutende Bereicherung durch Werke des Ostens im Berliner Museum und auch im British Museum. Aus letzterem verdient Beachtung eine kleine Fayenceschale, die aus dem Orient stammen soll und — wenn sie echt ist — nicht nach 329 gefertigt sein kann. Christus in reicher Tracht thronend zwischen Medaillons mit den Büsten Konstantins und der Kaiserin Augusta; es wäre das älteste nichtsepulkrale Monument mit bärtigem Christuskopf (Dalton, Catalogue n. 916). [15] Dr. J. Sauer, Die ältesten Christusbilder, Wasmuths Kunsthefte, Berlin, Heft 7. Wichtige, zum Teil öfters genannte Literatur über Christusdarstellungen: J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903, Tafelband, S. 106 ff., 253 ff. Vikt. Schultze, Die Katakomben, Leipzig 1882, S 173 ff. L. v. Sybel, Christliche Antike I, Marburg 1906; II (über d. Sarkophage) II, 1909, S. 151 ff. J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, Tafelbände u. S 1121 ff. Dütschke, Ravennat. Studien, Leipzig 1909, über den jugendlichen Christustyp von Ravenna, S. 99—121. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, S. 58 ff.: über das Berliner Relief eines kleinasiat. Sarkophages. Cecil Torr, On Portrait of Christ in the British Museum, London 1898: über die zwei Londoner Goldgläser und Christusbilder. Stuhlfauth, Die „ältesten Porträts" Christi und der Apostel, Berlin 1918: über den Silberbecher zu Antiochien.

Kapitel 3.

[1] Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano, 1901 I; Alessandro della Seta, Religione e arte figurata, Roma, Danesi, 1912. [2] A. de Waal, Die Verklärung auf Tabor in Liturgie und Kunst, Geschichte und Leben. 1914. Verlag „Glaube und Kunst", München. [3] Wilpert, Malereien, S. 408. Domitilla, Taf. 196, Mitte des 4. Jahrh. Ermete, Taf. 247, 2. Hälfte des 4. Jahrh. [4] Nuovo Bull. Roma 1911, p. 19: (sedet in d) EXTERA·PATRIS·IN·THRONO (judic. ATVRVS (vivos et mortuos). [5] Th. Birth, Die Buchrolle in der Kunst, S. 71. [6] R.Q.S. 1911, S. 149, P. Stnger, Die Schriftrolle auf den altchristlichen Gerichtsdarstellungen. [7] Wilpert, Malereien, Taf. 49. [8] Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887. [9] Garr. 315, 1; 333, 1; 334, 1, 2, 5; 335, 3, 4 ꝛc. [10] Die traditio legis ist wohl syrischen Ur prungs; Ainalow, Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrh. [11] H. Bergner, Rom im Mittelalter, Leipzig, Seemann 1913, Abb. 53. [12] K. M. Kaufmann, Handbuch, S. 366. [13] Bergner (s. 11) Abb. 57; Eichorius, Trajansſäule, Berlin 1896; Petersen, Markussäule, München 1896. [14] A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, Rom 1900. Taf. V. Le Blant, Arles, 2, u. a. s. auch Lateransark. Garr. 323, 4. [15] So M. Emile Mâle. Compte rendu du Congrès Internat. d. archéol. classique, Cairo 1909, 270. [16] Cataloque of Early Christian and Byzantine Antiquities N. 721; Garr. 344; 473, 4. [17] Ricci, Ravenna, S. 137. Fig. 78. [18] Garr. 324 bis 326; 327, 2; 331, 4. [19] Garr. 253; 286; 292; 294. [20] Triumphbogen von S. Lorenzo f. l. mura (Pelagius II; gest. 590); S. Costanza, S. Vitale-Ravenna (1. Hälfte des 6. Jahrh.). Garr. 207; 240, 2; 252, 3; 258; 271. [21] O. Wolff,

Altchriſtl. u. mittelalterl., byzant. u. italieniſche Bildwerke. II. Aufl. III. Nachtrag, 2240. [22] Dortſelbſt auch S. Vitale; S. Agatha (Garr. 254, 1, verloren); S. Michele (Garr. 267, 2 im Berliner Muſeum). [23] Die Verklärung auf Tabor, München 1914. [24] Kaufmann, Handbuch 348. [25] Ausführlich bei Wilpert. A. de Waal, Das Kleid des Herrn auf den frühchriſtlichen Denkmälern. Herder 1891. E. Buſcher-Becchi, Darſtellung des Erlöſers und ſeiner heiligen Mutter in „Die chriſtliche Kunſt". 6. Jahrg. 1909/10. [26] Strzygowſki, Byzantiniſche Denkmäler, I, 63. [27] R.E. I, 432. De Roſſi Bull. 1872, p. 123. [28] Vopel, Die altchriſtlichen Goldgläſer, S. 12 u. 44. [29] Reichel, Ueber vorhelleniſchen Götterkult, S. 22. [30] Manſi, Coll. concil., V, 241. [31] Paul Durand, Étude sur l'étimasia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrètienne. Chartres 1867. [32] Wolff, Koimeſiskirche, S. 310. [33] W. Rothes, Chriſtus in der bildenden Kunſt aller Jahrhunderte. Köln, Bachem 1910. [34] R.E. IV, Hauck, 76.

III. Teil. Kapitel 1.

[1] Marchi, Archit., p. 198: Πρῶτος ἐν ἁγίω πνεύματι Θεοῦ ἐνθάδε κεῖται. [2] De Roſſi, Roma sott. III, p. 303. [3] De Roſſi, Bull. 1864, p. 28. [4] Allegranza, De Sepulcris christ., p. 36. [5] De Roſſi, Bull. 1892, p. 41. Solche Epitaphien ſind wohl zu unterſcheiden von jenen, wo die Seelen der Verſtorbenen bzw. die Geiſter der Heiligen als Spiritus oder Spiritus Sancti bezeichnet werden. S. auch Pſ. 50, 12: Et spiritum sanctum . . . die Geſinnung der Heiligkeit nimm nicht von mir. [6] περιστερὰς ὀνομάζεσθαι τὸ ἅγιον πνεῦμα. Manſi, Amplissimum Coll. Conc. 13. Paris 1902, col. 183. J. Corblet, Mémoire liturgique sur les ciboires du moyen âge. Amiens 1842. [7] Mt. 3, 16: Καταβῆναι τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον σωματικῷ εἴδει ὡσει περιστεράν. M. 1, 10, L. 3, 22. [8] De bapt. 8. [9] Pulcheria ſtiftete einen Moſaikzyklus für die Blachernenkirche von Konſtantinopel mit einer Bilderreihe von der „Niederkunft der Gottheit" bis zur „Herabkunft des Hl. Geiſtes", doch die Darſtellungsart kennen wir nicht. Erſt ein Elfenbein des 10. Jahrh. hält ſich an die Schrift: R. Kanzler, Gli avori dei musei . . . . d. bibl. Vat. Roma, Danesi 1903. Mus. crist. T. 24. Im Benedictionale des hl. Ethelwold (10. J.) ſchwebt noch die Taube in der von Engeln getragenen Mandorla, aus ihrem Schnabel ergießt ſich ein Feuerhauch über die Apoſtel. Im Moſaik von S. Marco-Venedig kommt bereits auf jedes der Häupter ein Strahl herab, der ſich zuletzt in eine Flamme verwandelt. [10] Boldetti, R. S., p. 418. [11] J. Wilpert, Malereien, Taf. 29, 1; auch Garr. 46, 4, Gefäßfragment. J. Strzygowſki, Ikonographie der Taufe Chriſti, München 1885. [12] W. Stengel, Das Taubenſymbol des Heiligen Geiſtes, Heitz, Straßburg 1904, S. 31, 6. [13] J. Wilpert, Zyklus, S. 269, Taf. I bis IV. [14] Strzygowſki 8, 11, 13, 18. [15] Garr. 487, 2. [16] Garr. 212, 1. [17] Es gibt eine eigene theologiſche Abhandlung: Commentatio de columba auriculae Gregorii M. adhaerente, Wittemberg 1780. [18] Forſchungen von Wilberg und Heberdan. [19] Ed. Goldſchmidt 1895. [20] Mit der Beiſchrift: ΤΟ ΠΝ(ΕΥΜ)Α Τ(ΟΥ ΘΕΟΥ ΤΟ) ΕΠΙΦΕΡΟΜΕ(ΝΟΝ) ΕΠΑΝΩ ΤΩ(Ν)ΥΔΑΤΩΝ. [21] Archäolog. Studien, S. 149. [22] Detzel, Ikonographie, S. 98 [23] Allinari N. 6407. [24] Die Engel in der altchriſtlichen Kunſt, Herder 1897, S. 253. [25] A. Studien, S. 149. Die trinitariſchen Kämpfe gehen an dem Geiſtſymbol in der Kunſt ſpurlos vorüber. 380 widerlegt die römiſche Synode unter Papſt Damaſus mit aller Gründlichkeit die πνευματόμαχοι, die Geiſtfeinde, wie Athanaſius die Anhänger des Macedonius, ca. 360 Biſchof von Konſtantinopel, nannte. Die II. allgemeine Synode von Konſtantinopel erklärte gegenüber der Irrlehre, daß gemäß dem arianiſchen Axiom durch den Logos alles, auch der Heilige Geiſt, erſchaffen worden ſei, die Gottheit des Heiligen Geiſtes, der „mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet" werde. Die Anwendung des Taubenſymbols geſchieht aber, z. B. in orthodoxen und arianiſchen Baptiſterien, in gleicher Weiſe. [26] Wilpert, Malereien, J. 39; 57; 223, 2; 240, 1. [27] Cabrol, Dictionaire, 1914, Faſz. 32, 2549: Mieux vaut y renoncer sans discussion superflue in perte de temps. Dict. I, col. 3128 bis 3130, Fig. 1115. Joh. Rehm, Die Handauflegung 1911; Fr. Dölger, Die Firmung in den Denkmälern des chriſtlichen Altertums 1905, R. Qu. S.

Kapitel 2.

[1] Eine ausführliche Darstellung für das ganze Gebiet der Kunstgeschichte wäre: „Die heiligste Dreifaltigkeit in den Kunstdarstellungen". „Der Kirchenschmuck", Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau 1901, Nr. 5. [2] Originaltext siehe Kaufmann, Handbuch, S. 635; 725. [3] W. Weißbrodt, Ein ägypt. christl. Grabstein, 1905/09, N. 5. σοὶ τὴν δόξαν ἀναμέλπομεν, τῷ Πατρὶ καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, Ἀμήν. [4] E. Teza, Iscrizione christ. d'Egitto 1879, 227. [5] De Rossi I, 222 u. 523. Eine ebenfalls aus dem 5. Jahrh. stammende Inschrift beginnt: In nomine Patris omnipotentis et Domini, NOSTRI · IESU · FILII · ET · SANCTI · PARACLETI, ergänzt bei Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule I, 222. [6] Garr. V, 96; Allinari (Phot.) 6407. [7] J. L. Heureux, Hagioglypta, Paris 1846. Civ. cattol. 1854, p. 572. Dalton, Byzantine Art, Oxford 1911, 151, A. 2 usw. [8] B. Schultze, Arch., 1895, S. 348; Ficker, Bildwerke, 104. [9] Geschichte I, 186; gemäß der Schrift erkennt Abraham deutlich den von zwei Engeln begleiteten Herrn. Gern werden Stellen aus Augustinus zitiert, die jedoch auch die Einheit mehr betonen als die Dreiheit. De Trin. II, c. 10, § 19; c. 11, § 20. Sermon 171. [10] Garr. 262, 2. Baumstark, Liturgia Romana e lit. dell'Esarcato. Roma 1904, S. 157. [11] Der Herr ist meist höher als die Begleiter (Dalton, Fig. 412, Psalt. 1066 des Brit. Museums) oder er steht, während die andern sitzen (Brockhaus, Athosklöster, 171; Tetraevang. v. Iwiron). Selten sind alle drei gleich (Sarkophag von Toulouse; Cottonbibel. Garr. 312, 3, Springer, Genesisbilder 697). [12] Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, S. 66; Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übersetzt von G. Schäfer, Trier 1855. [13] Tikkanen, Die Genesismosaiken von Venedig, Helsingfors 1889. [14] J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1883. Taf. IIIg, IV, 4; meist spät: V, 6 (Monreale: Halbfigur des Vaters über der Taube) VII, 7; VI, 6; XIV; XV, 4. [15] Auch Garr. 434, 3, Oelfläschchen. [16] De Rossi, De Tit. christ. (Epic. Solesm. IV, 497); Le Blant, Inscr. I, 107; Kraus, Gesch. I, 123. [17] Dies wird behauptet von Viktor Vitensis, Historia persecutionis Africanae sub Genserio. (Münz. Arch. Bem. über das Kreuz. Wiesbaden.) [18] Koptische Kunst, Vienne 1904. Taf. XXII u. 8988, 8989. [19] A. Buse, Paulinus, Bischof von Nola und seine Zeit. Regensburg 1856, Bd. II, 68. Kraus, Geschichte I, 391. Wickhoff, Die Apsismosaiken in der Basilika des heiligen Felix von Nola. R. Qu. S. III, 1889. [20] Paulinus, Ep. XXXII, 10, Migne, P. S. 61. [21] De Rossi, Musaici, Fasc. 14 u. 28; Garr. 208. [22] Ausführlich bei Wulffs Koimesiskirche, 231. Die herabfliegende Taube war ein typischer Schmuck der bischöflichen Kathedren. Im Hohnbild ließ sich gemäß der Legenda aurea (J. a Voragine) Perserkönig Chosroes II., der das Kreuz an sich gerissen, mit Kreuz und Hahn als Trimität verehren. [23] Gregor v. Naz., Migne P. S. 421. Euseb. v. Al., Migne 427. Wulff, 270. [24] Bosio, R. S. 327, berichtet von einem marmornen Bischofsstuhl, auf dessen Lehne die Taube ruhte. [25] Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 343. [26] Portig, Zur Geschichte des Gottideals, Hamburg 1887. Völlig gleich sitzen die drei im 1180 entstandenen Hortus deliciarum der Aebtissin Herrad von Landsberg. Auch in einer Kapelle bei Lenggries. [27] Dr. Karl von Spieß, „Trinitätsdarstellungen mit den drei Gesichtern" in Werke der Volkskunst, Löwy. Wien 1914, Heft I u. II. [28] z. B. ital. Manuskript des 14. Jahrh.; Bruck, Die Malereien in Handschriften des Königreiches Sachsen, 1906, S. 14. Leipziger Stadtbibl. 189. Hieher gehören auch die bekannten Bilder der Krönung Mariens. [29] z. B. im Cod. Vat. 3350, 14. Jahrh.; Beißel, Vatik. Miniaturen, Freiburg 1893, Taf. XXII. [30] Siehe ein Tafelgemälde mit dreiköpfigem Gottesbild im Bayer. Nationalmuseum, ebenso eine Miniatur in der Münchener Staatsbibliothek, Cod. lat. 10072, Missale Rom. v. 1374; L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen, S. 51.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Christkatholischer Gottesglaube und christliche Altertumskunde . . 3
1. Der Standpunkt „christlicher" Altertumsforscher 3
2. Der christliche Standpunkt 7

I. Teil: Der eine Gott. Der Schöpfer-Logos in Literatur und Kunst.
Einleitung: Das Zeugnis der altchristlichen Epitaphien für den Glauben an einen Gott 10
Kap. 1: Die Frage nach der Erlaubtheit bzw. Möglichkeit einer Darstellung Gottes an sich 12
Kap. 2: Der präexistente Schöpferchristus.
a) Literarisches 17
b) Alttestamentliche Theophanien des präexistenten Logos . . . 22
c) Der St. Paulssarkophag und spätere Steinskulpturen 24
d) Mosaiken, Fresken, Elfenbeine 28
e) Die Miniaturen 39
Schluß 40
Kap. 3: Halbfiguren Gottes? 41
Kap. 4: Die Hand bzw. der Arm Gottes 41

II. Teil: Christus, der göttliche Erlöser.
Einleitung: Der Glaube der ersten Jahrhunderte an die Gottheit Christi 47
a) Symbole:
Kap. 1: Andeutung der Gottheit Christi durch das Fischsymbol 49
Kap. 2: Christus als der gute Hirte 51
Orpheus 55
Kap. 3: Das Gotteslamm 57
Kap. 4: Symbolik des eucharistischen Christus 61
Kap. 5: Nimbus, Mandorla, das Lichtsymbol im allgemeinen 63
b) Szenen des Lebens Jesu:
Kap. 1: Das Kind Jesu. Die Anbetung der Weisen. Taufe 69
Kap. 2: Christus als Wundertäter. Der Stab in seiner Hand 71
Kap. 3: Der leidende Gottheiland 74
c) Besondere Christustypen:
Kap. 1: Der unbärtige, jugendliche Christus 76
Kap. 2: Der bärtige Christus 81
Anhang: Uebersicht über die Folge der Christustypen 84

Kap. 3: Der erhöhte Christus 85
Besondere Auszeichnungen des erhöhten Christus 93
1. Das Kleid Christi.
2. Das Thronsymbol.
3. Das Triumphkreuz, das Monogramm, die apokalyptischen Buchstaben.
Schluß 96

III. Teil: Der Heilige Geist und die Trinität.
Kap. 1: Der Heilige Geist 97
Kap. 2: Der dreifaltige Gott 101
1. Einleitung: Schriftliche Denkmäler. Dogmengeschichtliches.
2. Angebliche persönliche Darstellungen auf christlichen Sarkophagen.
3. Die Bewirtung der Gäste durch Abraham. Die Taufszene.
4. Trinitätssymbole?
5. Symbolische Darstellungen.
6. Mittelalterliche Darstellungen.

Literaturangaben 107
Inhalt 117

Bisher erschienene Schriften

des Verfassers:

Die Stiftskirche St. Zeno zu Isen samt Geschichte der dortigen Stiftsschule. 1903. 2. Aufl. 1920. Druck von Franz X. Seitz, München.

Geschichte von Pfaffenhofen bei Rosenheim. 1904. Druck von D. Geiger, Mühldorf.

Geschichte von Niederbergkirchen bei Mühldorf. 1907. Druck von E. Rieder, Mühldorf.

Die ehem. Freising. Herrschaft Burgrain. 1911. Druck: Kunstanstalten Kaufbeuren.

Der Magistrat im ehem. Freisingischen Markt Isen. 1912. Druck von A. Heilmaier, Düsseldorf.

Das Zunftwesen des Marktes Isen. 1912. Druck von Schwankl, Erding.

Stoff und Stoffquellen zu den Katechesen der 8. Knabenklasse.
I. Band: Das Werk der Schöpfung. 1912.
II. Band: Das Werk der Erlösung. 1913.
III. Band: Die Kirche. 1914. Verlag J. J. Lentnersche Buchhandlung (E. Stahl), München.

Geschichte von Böbing bei Weilheim. 1914. Druck von Bornstein, Schongau.

Krieg und Frieden im Mittelalter. 1916. Hutler, Augsburg.

Der Moralunterricht in der französischen Laienschule (Nr. 3 der Religionspäd. Zeitfragen, Univ.-Prof. Dr. J. Göttler). 1918. Kösel, Kempten.

Prüfung der Grundlagen des religiösen Moralunterrichtes. 1920. Verlag J. J. Lentnersche Buchhandlung (E. Stahl), München.

Familie und Seelsorge. 1920. Verlag J. J. Lentnersche Buchhandlung (E. Stahl), München.

Das altbayerische Geschlecht der Heilmaier. (Seit 1919 erscheinende Blätter in Prachtformat.)

N
8040
H4

Heilmaier, Ludwig.
Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst. München, 1920.
118p. illus. 23cm.

"Lituraturangaben": p. 107-116.

1. God--Art. 2. Jesus Christ--Art.
3. Christian art and symbolism. I. Title.

229897

CCSC/mmb